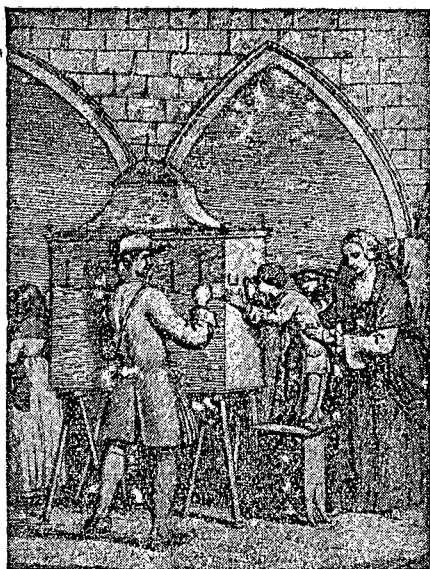
Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Simbari 50

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XI - NUMERO 10 - OTTOBRE 1950

I problemi artistici e tecnici del film

L'opera che Luigi Chiarini va ormai da oltre venti anni svolgendo a favore della cultura cinematografica in Italia — e, si può ben dire, anche fuori d'Italia — è troppo nota, per aver bisogno di essere illustrata.

Formatosi nell'ambito della cultura idealistica italiana, e propriamente nella cerchia del Gentile, sollecitato da una tradizione familiare di studi umanistici severi e di storica e filologica esigenza di chiarezza e di sceveramento, il Chiarini si volse all'arte cinematografica per comprensiva vocazione, e principalmente a lui ed al Barbaro si deve che siano sorte in Italia riviste speciali, collane di studi e di saggi sul film come arte, ed anche siano stati fondati istituti scientifici di ricerca e di educazione relativi al film: la rivista « Bianco e Nero », le collezioni di volumi che la fiancheggiavano illuminando spesso problemi particolari con critica competenza, ed infine la fondazione e l'organizzazione, per taluni aspetti esemplare, del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Questi ed altri restano originali e fecondi risultati della loro iniziativa, ed in ispecie di quella del Chiarini. Non è che fossero mancati precedenti intelligenti e produttivi: l'opera del Margadonna sulla storia del cinema e sui suoi problemi, la rassegna « Cineconvegno » di Enzo Ferrieri e l'esperienza cinematografica storica e qualitativa della quale era centro, e innanzi tutto la critica del Luciani. Ma nell'opera del Chiarini, non solo letteraria, ma organizzativa, educativa e divulgativa, nonché sperimentale, le esigenze ed i motivi che si erano sporadicamente manifestati divennero continuità e connessione, attiva problematica, che riuscirono a polarizzare l'attenzione e lo studio sistematico di molti giovani intelligenti e sensibili — ricordo il Pasinetti, l'Aristarco, il Verdone, il Puccini, il Viazzi, il Carancini, e tanti altri — e soprattutto a dare dignità e rigore all'indagine sui problemi del film, cosí come alla didattica volta alla formazione dei registi, degli attori, degli operatori di film. A ciò si deve se (basta guardare una rivista come « Cinema », anche al confronto con analoghe straniere) l'occuparsi di film divenne cosa seria, studio intrinseco di una manifestazione espressiva dell'uomo, e si combatté e si disperse il precedente estetismo o praticismo, od orecchiantismo (di cui è tipico un libretto del Consiglio); e cosí se fu preparata una generazione di giovani registi, sce-

nografi, dialoghisti, documentaristi, tecnici di varia specializzazione, che hanno reso possibile l'alto livello attuale del cinema italiano.

Il Chiarini presenta ora in un agile volumetto (*) il suo organico pensiero sui vari problemi del cinema, quale si è venuto sviluppando e concretando nella sua ormai lunga riflessione critica ed estetica ed anche nella sua attività di educatore e di regista. Non vuole quindi evitare un accento didascalico, anche perché il volume nella mente dell'autore si rivolge soprattutto ai giovani che vogliono avviarsi allo studio dei problemi cinematografici.

Nelle due parti principali nelle quali il libro è diviso, l'una sul problema estetico e quello morale, e l'altra sul problema tecnico, il lavoro del Chiarini si caratterizza sostanzialmente come un « saper vedere » il film. Il telaio ideale della sua trattazione è, esplicitamente, l'estetica crociana: ma non riasseverata come inerte e quasi rituale premessa, bensí riarticolata nelle sue proposizioni fondamentali a proposito di concrete esperienze di cinema come arte, dalle quali giustamente si parte (vedi l'ottimo commento alla sequenza iniziale de *La bête humaine* di Renoir, ed altre analisi di film) per sollevarsi da esse alla definizione generale, in quanto giustificazione sintetica del particolare sensitivamente colto nei suoi valori.

Se si vuole, si può trovare in questo libro gli stessi difetti e gli stessi pregi che sono stati notati nell'ormai famosa guida del Marangoni: anche nel Chiarini, infatti, il problema non è tanto quello di definire concetti con filosofico rigore, o di ricondurre l'esperienza critica ad una corretta giustificazione dialettica, quanto piuttosto quello di sostenere anche per la via delle conferme estetiche la giustezza della percezione formale.

Non mancano perciò qua e là scarti, e nessi un po' provvisori o latitudinari, questi forse residui delle genericità attualistiche, come quando si dice che l'immagine filmica, già bene definita in precedenza nel suo carattere di totalità estetica, compiuta ed esauriente, è poi la *fusione* di singoli componenti, da cui risulta il montaggio; o quando si oscilla fra il concetto di attore come linguaggio del film o dell'artista, e l'attore come autonomo creatore, e quasi portatore di un'*aggiunta* alla creazione dell'artista o regista; o come altresí quando si dice che la cosiddetta realtà è l'*elemento oggettivo* che l'artista *idealizza*, tornando a una concezione di realtà o natura come ente contrapposto all'artista (e forse qui avrebbe giovato al Chiarini l'approfondimento del concetto di cinema come arte figurativa).

Ma queste parti piú deboli sono ampiamente rivendicate dalla chiarezza persuasiva e dall'efficacia con la quale vengono posti e svolti problemi come quelli di forma e contenuto, di forma e tecnica, di testo letterario e spettacolo, di arte e morale, di arte e società; sempre con distinzione bene avvertita e bene espressa. D'altro canto la parte seconda, dedicata al « problema tecnico », è ben lontana dal porsi come una precettistica astratta e scolastica, nel modo che è proprio solitamente di trattati esemplati sulla psicologia detta sistematica o speri-

mentale, come quelli del Berthomieu, dello Spottiswoode, del Rotha e dell'Arnheim, o dei lavori indirizzati al conseguimento di abilità di routine, come quelli del L'Estrange Fawcett o del Seton Margrave; e, piú veramente, continua in forma analitica e con grande ricchezza di ricerche e di determinazioni, evitando le generalità e gli schematismi didattici, il commento attento e motivato di opere d'arte cinematografica, mostrandone volta a volta le concrete e individue soluzioni formali, le caratteristiche originali di espressione. Eccellenti in genere le analisi di *Lampi sul Messico* di Eisenstein, di *Le jour se lève* di Carné, di *Man of Aran* di Flaherty, di *A Woman of Paris* di Chaplin, di *Angel* di Lubitsch, di *Kameradschaft* di Pabst, di *Cape Forlorn* di Dupont, e di molti altri film od episodi di film. E perciò non è fuori, mo sullo stesso piano delle parti precedenti, e integralmente le continua, pure in altra forma, il saggio finale del volume, dedicato all'arte di Chaplin.

Ma non voglio fare la « recensione » di un'opera, la cui lettura è da raccomandare a tutte le persone colte che intendano esperire il cinema con possesso adeguato del suo problema artistico; e dirò soltanto che soddisfa profondamente, ed affida, il vedere, nella bibliografia suggerita alla volontà di ampliamento informativo del lettore, citati accanto ai nomi di Balázs, dell'Eisenstein, del Luciani, del Pudovkin, dello Stanislawskij, quelli di De Sanctis, di Croce, di Diderot, di Leopardi. Cosí come ben scelte, proprie e singolarmente chiarificatrici sono le larghe citazioni o piuttosto letture offerte nel testo, dal Leopardi, dal Bacchelli, dal Manzoni, e via dicendo.

Voglio invece cercare di schiarire, per l'occasione che mi si porge, e che non potrebbe essere migliore per la precisione delle formulazioni del Chiarini, un problema particolare, sul quale mi sembra che non si sia ancora conseguita una precisa distinzione.

Questo problema, che è stato spesso anche posto come argomento invalicabile, per l'anesteticità del cinema, è quello dei *limiti di convenzione* che si scorgono nel linguaggio cinematografico, e che bisognerà propriamente spiegare.

Il Chiarini, parlando ripetutamente dell'*inquadratura,* la confronta o meglio la ragguaglia a quella che si trova nella pittura — e ciò per stornare dall'inquadratura stessa ogni accusa di soggezione realistica o meccanica, automatica — ed insiste, giustamente, sul fatto che il dinamismo indefinitamente variabile della ripresa, che determina visuali, angolazioni e campi del piú ampio e a rigore indeterminabile registro è il fattore creativo che supera quello che in qualche modo si deve considerare un *dato* fisso ed estrinseco del film, e cioè la forma rettangolare che è propria, per convenzione eguale ed insuperabile, della pellicola, dello schermo e dell'obbiettivo da ripresa.

Non vi è alcun dubbio che il Chiarini a ragione insiste sulla trasfigurazione ogni volta nuova, non eguagliabile e personale, che l'inquadratura riceve dall'artista. Ma, se è vero che un sonetto di Dante

non è un sonetto di Petrarca o di Foscolo, pur se l'espressione si è incarnata nella medesima, almeno astrattamente, inquadratura metrica, non è meno vero che in pittura il taglio, cioè le dimensioni e la forma del quadro, sono variabili, e cosí non tutta la poesia, poniamo, italiana si concreta in un'unica forma metrica, ma anzi è caratterizzata dalla polimetrica, cioè dalla scelta, che è già di per sé significativa, e talvolta dalla creazione o ricreazione del metro come unico valido nel processo espressivo individuato.

Lo stesso non si può dire per il cinema, dove il contenuto e la dinamica dell'inquadratura possono essere e sono realmente superamento e trasfigurazione, cioè personalizzazione dell'inquadratura stessa, ma dove, tuttavia, non si può non constatare che esiste una immutabile costrizione o convenzione esterna, che non è ridotta, trasformata, modificata dal regista-artista e dalla necessità della sua immagine.

Il problema non si può ignorare o sottovalutare: esso si pose infatti, con dilatata sensibilità, rispondente al carattere hughiano della sua visione, al regista Gance, il quale compié i ben noti tentativi di schermo allargato, di dimensione e di forma diverse dalle usuali; cosí come Piscator aveva compiuto analoghi tentativi, di schermo multiplo e di proiezione variamente sincronizzata. Queste ricerche ed esperienze non erano, va da sé, gratuite, ma erano originate dal limite, di insufficienza o di incapacità espressiva che gli artisti indicati sentivano nella inquadratura corrente. Li considero come sintomo significante, anche se non posso gudicare del loro concreto risultato artistico, perché non ho mai veduto — e credo che questa fortuna sia di pochi — quelle realizzazioni: mitiche o quasi, e dai piú considerate come semplici abnormità, estetismi o bizzarrie.

Il cinema, da questo punto di vista, appare arte meno « libera », come si diceva nei vecchi tempi razionalisti, della stessa fotografia, che può, come il dipinto, avere taglio elettivo. Ma oltre agli esempi-limite di oltrepassamento dell'inquadratura comune da parte di Gance e di Piscator e delle loro eccezionali invenzioni, che avevano per conseguenza anche delle sostanziali modificazioni tecniche, si debbono registrare altri casi, nei quali questa « riduzione » o questa modificazione imposta dalla fantasia sono avvenute in modo, per cosí dire, piú implicito, ma non meno deciso.

Si è lavorato, cioè, all'interno dell'inquadratura comune, ma svalutandola, od eludendone il limite impositivo, o deviandone l'esito. Penso a molte sequenze di film nelle quali si riscontra un taglio essenzialmente verticale — quadrangolo verticale, voglio dire — dell'inquadratura, taglio durevole e pungentemente espressivo, nient'affatto casuale o momentaneo, che il regista ha ottenuto con semplicità per esempio chiudendo i lati dell'inquadratura corrente con quinte oscure e compatte, sia pure costituite da elementi naturali, come due muri, oppure mostrando una porta aperta o socchiusa fra due pareti buie (come in una bellissima sequenza verticale di *Tol able David* di Blystone) o

dal finestrino di una carrozza, e cosí via. Ricordo che in *L'argent,* un film distinto anch'esso da una grande originalità di lingua, v'è una sequenza in movimento dall'alto sul vortice di una scena di borsa, nella quale l'inquadratura o taglio dell'immagine era circolare, impostata in apertura dalla forma di un lampadario, ed ottenuta e mantenuta, con un effetto pienissimo di intensificazione espressiva, mediante la dissolvenza degli angoli morti, estranei ed anzi negativi rispetto alla perfetta determinazione dell'immagine e del suo ritmo convulso.

Indico questi casi significativi — ai quali altri molti la memoria avvertita del lettore ne potrà subito aggiungere — per mostrare che la diversa sensibilità ed esigenza poetica del regista ha unificato con vari mezzi l'immagine, il suo ritmo, la sua inquadratura; ed è ben lontano dall'essere rimasto aderente, soggetto o fisso ad un ipoteticamente unico sistema prospettico, che è poi lo schema prospettico-geometrico rinascimentale, sul quale è impostato l'obbiettivo, l'apparecchio ottico da ripresa, che, di per sé, fabbricato con tale intento, non può dare che quel risultato determinato; cosí come la « camera ottica » di Dürer, proiezione della sua sensibilità artistica riflessa ed oggettivata in teoremi, disciplinava lo spazio, ne dava una riduzione o meglio interpretazione prospettica determinata.

Ed anche qui, esaminando con sensibilità piú affinata e assottigliata, con sonda piú profonda, si può scoprire che la « prospettiva » di Dreyer, per esempio, non è quella di Griffith. C'è in Dreyer una diffusione e velocità aerea di circolazione e perciò di prensione visiva, che è dovuta al suo stile luministico, che si risolve in una trasposizione a volte anche radicale della visualità intesa secondo lo schema piú abituale della pyramis visiva. Mentre in Griffith troviamo un procedere per piani segnati ed intersezioni, per dislocazioni e gittate mensurabili, che possono ridursi, in astratto, a prospettiva geometrica, e conservano *sempre* presente ed operante il senso del rapporto alla dimensione ed alla ragione umana. Un dominio formale che si configura come distacco epico, contemplativo, narrato in terza persona. Mentre, per fare soltanto un altro esempio, in *Fortunale sulla scogliera* di Dupont troviamo, al contrario, una immersione diretta, totale, una partecipazione indistinta al mondo rappresentato, una identificazione col racconto in persona prima, una sorta di apparente autosviluppo dell'immagine e del ritmo, che presuppone, ed è, una condizione lirica opposta.

Ma non voglio qui fermarmi oltre su queste analisi e differenziazioni, pure osservando che, a mio vedere (e sempre per la mancata od insufficiente relazione del film con l'arte figurativa, e con l'esperienza critica o linguistica della stessa), si dovrà sempre di piú approfondire questi aspetti formali dell'espressione cinematografica, per meglio intenderla nella sua realtà vera. In generale, veggo che la critica cinematografica è viziata dal presupposto, non discusso nè sottoposto a critico dubbio, che l'immagine si concreti unicamente secondo le ordinarie « leggi prospettiche », le quali poi altro non sono che una convenzione anch'esse, dovuta al cristallizzarsi di un'esperienza storica

determinata. E' un'impostazione ancora elementare: e proprio un riferimento alla storia della critica d'arte si mostra utile a dissolverla, ed a introdurre una problematica piú articolata ed insieme piú aderente.

Anche nella storia o critica delle arti figurative si è durato a lungo, e si perdura ancor oggi nella cultura inferiore o accademica o cosiddetta d'avanguardia (le due ultime sono assai piú vicine di quanto generalmente non si creda), a interpretare le opere d'arte figurativa di ogni tempo e di ogni « poetica » secondo un canone ottico-prospettico o di origine naturalistica, e cioè astrattivo-matematico, o di origine storica, e cioè in genere quello teorizzato agli inizi del Quattrocento fiorentino come giustificazione intellettuale del fare di alcuni artisti.

Ma adoperando genericamente e indiscriminatamente uno di questi schemi pregiudiziali, che cosa avviene? Che inevitabilmente le singole espressioni vengono uniformate, piegate, anche violentate nel ricondurle ad un medesimo principio estrinseco, ed in questa sovrapposizione mentale — che è spesso abitudinaria ed immemore, per tenace sclerosi storica — avviene che invece di isolare volta a volta le soluzioni peculiari ed aprirsi cosí la strada a una verace, aderente comprensione del processo artistico, si cade in una livellazione tautologica, estremamente comoda e di facile applicazione, ma del tutto irreale e arbitraria; piuttosto schermo, che non introduzione al penetrare l'intimo carattere dell'espressione.

Quante volte non avviene infatti di veder giudicata un'opera d'arte medievale, o arcaica, o cinese, o bizantina, o gotica, o barocca, secondo il deformante ragguaglio al cànone prospettico che è unicamente valido come analisi intellettualistica di una pittura di Masaccio, o di una architettura tarda del Brunelleschi? E' bensí vero che la cultura moderna piú avanzata non è rimasta ancorata a queste posizioni anacronistiche: e dai fondamentali studi del Riegl sulla forma ed anche sulla sintassi spaziale tardoromana e medievale, a quelli del Grüneisen sulla prospettiva inversa che presuppone lo spettatore anziché al di fuori dentro la rappresentazione, a quelli del Goodyear sulla asimmetria e deformazione prospettica volontaria di alcune architetture medievali italiane e francesi, a quelli del Sirèn sulla visualità specialmente spaziale di alcune scuole artistiche cinesi (e molti altri esempi si potrebbero aggiungere a questi, anche miei), la qualificazione intrinseca — e senza alcun segno di attribuzione di validità a seconda della prossimità o meno alla particolare sistemazione prospettica euclideo-rinascimentale — e la giustificazione in sé cercata e mostrata come esauriente e piena delle forme storiche e individuate della spazialità ha fatto progressi grandi.

Ed a questi non sono estranee, occorre aggiungerlo, anzi hanno fortemente giovato le esperienze mentali e le spiegazioni collegate col fare dei pittori detti « impressionisti », e le analisi verbali e pittoriche compiute dal cubismo, dal futurismo, dal vario formalismo astratto, che avevano appunto per oggetto il problema delle forme e della loro costruzione, e nel compiere disintegrazioni, misurare relazioni, provare

nessi multipli e soluzioni della piú varia provenienza e del piú vario tempo, quali erano state revocate, vitalizzate ed erano entrate nell'esperienza viva e attuale mercé lo storicismo che caratterizzò il secolo XIX, hanno contribuito alla moltiplicazione ed all'articolazione di esigenze e di problemi, che ci consente oggi di condurre un'analisi artistica con strumenti tanto piú validi e precisi.

Fissato dunque bene questo punto, che i registi-artisti cosí come soggettivano o informano ogni altro aspetto di contenuto, altrettanto fanno per la « prospettiva », supposta invece come una comune, costante e mpersonale premessa, torniamo con mente piú chiarita al problema del taglio dell'inquadratura.

Questo si dimostra invece, sempre piú sicuramente dopo gli sceveramenti operati, come un fattore irriducibile alla singolarità dell'ispirazione, al processo individuato di realizzazione e quindi anche di tecnica. Il taglio rettangolare-orizzontale dell'inquadratura è un termine fisso che preesiste e sopravvive ad ogni elaborazione estetica, anche se, come si è veduto, l'artista lo assume e lo investe nell'atto integrale della creazione, cosí come l'architetto libera un'immagine personale pur trovandosi a dover condividere le « leggi statiche » valide in un certo periodo storico, in relazione ai materiali noti ed impiegati, e allo stadio della conoscenza scientifica del calcolo.

Ma non basta constatare; occorre spiegare. E a questo proposito non darò piú di un'indicazione, che potrà essere però dettagliatamente svolta e dimostrata, ma che ritengo vera nel suo nucleo essenziale. Il taglio attuale dell'inquadratura, che è l'unico e costante — salvo le poche, anzi rarissime eccezioni che sono state indicate — si spiega storicamente, come sempre. Ed è dovuto a varie ragioni, però tutte derivanti da una stessa origine.

Gli inventori della macchina da ripresa e della pellicola capace di fissazione delle immagini illuminate, e della loro proiezione successiva sopra uno schermo, passando con periodo determinato di velocità davanti a una fonte fissa di luce, possedevano una formazione ed una mentalità scientifica, e in particolare ottica e meccanica, legata alla fisica classica. E per la fisica classica non era revocabile in dubbio, anzi era « verità » oggettiva e « legge naturale » l'ipotesi ottica secondo la quale la visione umana avviene secondo norme determinate e immutabili, che sono poi quelle accolte anche nei « trattati di prospettiva ». Noi sappiamo però, oggi, che si tratta di una costruzione mentale astratta, che è valida soltanto quando si accettino le sue premesse teorematiche, gli pseudoconcetti informativi: e cade con essi, come mostrano ad esempio le piú moderne teorie della relatività.

E' evidente che agli apparecchi ottici da ripresa (e quindi a quelli di proiezione, ed alla stessa pellicola sensibile, per consequenziale illazione) furono conferite le forme funzionalmente piú coerenti a tale contenuto mentale, e specificamente la forma rettangolare, che era poi quella nella quale si era esplicato l'inquadramento spaziale prospettico nella forma storica algebrico-geometrica, secondo la pyramis visiva.

Una volta conformata in tal modo, cioè secondo l'ipotesi scientifica (considerata però come unica ed esauriente realtà), della visione umana, la macchina da presa, anche alla macchina da proiezione ed alla pellicola fu data forma necessariamente coerente. Ma si ricordi che l'obbiettivo si volle strettamente ragguagliare all'occhio, come occhio artificiale, ma a quell'occhio non già reale, ma descritto dall'ottica classica, e munito di una capacità di visione « regolare », di fronte alla quale ogni altra possibilità anche sperimentale veniva considerata deformazione od abnormità.

Se a queste considerazioni si aggiunge quella dell'incidenza pratico-economica, si intende anche come si stabilizzò, e come perdurì inalterato, questo « modo di comunicazione ». L'industrializzazione degli apparecchi e della pellicola, necessaria per l'economicità dei costi, mentre ogni variazione o novità comporta aggravio di costi oltre alle difficoltà che sempre presenta l'eccezione o il raro apprezzamento ed uso di fronte alla media accètta, ha poi contribuito notevolmente alla definitiva fissazione ne varietur dell'inquadratura tipo.

Questo non equivale a dire, evidentemente, che i fattori di concezione scientifica e di produzione pratica abbiano valore in sé diverso da quello che si è storicamente prodotto. E' chiaro, anzi, che ove le esigenze espressive comportanti una modificazione, la flessibilità in una scala di varianti, o una moltiplicazione di possibilità ottico-meccaniche, si affermassero sempre piú potentemente e largamente, senza dubbio seguirebbero le invenzioni e gli adattamenti necessari, come del resto è avvenuto per il cinema sonoro, ed ora avviene per il film a colori, che sembrarono per tanti anni un sogno o un'utopia, eppure per la pressione di esigenze espressive trovarono bene il modo di attuarsi, pure necessitando anche radicali trasformazioni della produzione.

Ancora un ricorso alla storia delle arti figurative può illuminare. Un taglio rettangolare orizzontale dell'inquadratura non è un taglio verticale, o circolare; cosí come una struttura elastica in pietra o in mattoni non è eguale a una struttura anelastica in conglomerato o in cemento armato; o come una pittura a tempera o ad agglutinanti organici non è una pittura ad olio.

Tuttavia, come verifichiamo in Griffith, in Dreyer o in Dupont una « appropriazione » dell'inquadratura, portata ad esiti espressivi differenti, cosí potremmo osservare che il tema « chiesa », conforme per secoli per l'immobilità della liturgia, è stato risolto artisticamente nelle maniere piú diverse; e se si vuole restare aderenti al problema costituito dalla struttura, si pensi a Michelangelo e all'Ammannati, che nel Ponte a Santa Trinita realizzarono una struttura elastica che, mentre era stabile e funzionale, d'altro canto non si poteva identificare con nessuna linea (la curva delle arcate) matematicamente costruita e costruibile, cioè dal punto di vista astrattamente costruttivo era una contraddizione in termini.

Ma non basta. Cosí come l'esigenza formale ha provocato le realizzazioni di Gance o di Piscator, rompendo ogni consuetudine ed ogni

condizione prestabilita, cosí possiamo ricordare l'esempio del Brunelleschi, il quale, per concretare la forma della sua cupola, inventò anche una tecnica nuova, la sola rispondente e capace; o Giovanni van Eyck, Pollaiolo e Antonello, che il fantasma pittorico concretano nella nuova pittura ad olio.

Ed anche se volessimo restare piú vicini al cinema, cioè indagassimo la storia del teatro come spettacolo visivo, troveremmo altre e precise conferme: basti ricordare come, tornati per esigenza di cultura umanistica alla scena fissa, campo obbediente delle tre unità, anche nel pieno Cinquecento — come prima e poi — perdurando il bisogno umano di spettacolo visivo-cinetico, per esempio il Serlio, pure non rompendo lo schema della scena limitata, ne trasforma del tutto la funzionalità ed il carattere rendendola, negli « intermedi », luogo di successioni e traslazioni di apparenze visuali in movimento. E si potrebbe continuare ad esemplificare con spettacoli del periodo barocco, e dello stesso Ottocento, contrassegnati anch'essi dallo stesso storno espressivo di quella che era anch'essa, a suo modo, un'inquadratura.

Non v'è alcuna ragione, quindi, nè di considerare il taglio attuale dell'inquadratura come stabile e necessario, nè, quindi, di dedurre da questo fenomeno provvisorio sia un limite all'espressione, sia un carattere intrinseco dell'espressione.

Carlo L. Ragghianti

(*) Luigi Chiarini: *Il film nei problemi dell'arte,* Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1949.

Il film senza attori

Quando Rossellini nella *Nave Bianca,* De Robertis nell'*Uomini sul fondo* prima della guerra, e, dopo la guerra tutti i migliori registi italiaani, Rossellini in *Paisà,* De Sica in *Sciuscià* ed in *Ladri di biciclette,* sino a Visconti nella *Terra trema* si presentano al pubblico con dei film senza attori, lo spettatore e spesso la stessa critica rimangono disorientati. Il cinematografo e, in Italia il cinematografo italiano delle origini avanti la prima guerra mondiale, era legato al divismo, ai nomi di Francesca Bertini o di Pina Menichelli: al divismo attraverso lo star-system è legato ancora il grande cinema di Hollywood. In realtà il cinema senza attori come si è presentato sopratutto in questo ultimo dopo guerra in Italia non è una novità nella storia del cinema e d'altra parte non presenta solo un aspetto o una soluzione, ma molteplici. Già Pudovchin nel suo « Film e fonofilm » aveva fondato la teoria del cinema come montaggio, escludendo dall'essenza artistica del film l'attore professionista e sostenendo la necessità dell'attore come tipo in se stesso, come materiale plastico in rapporto al regista. Tutti ricorderanno il famoso esempio elementare del montaggio: « supponiamo di avere tre pezzi di pellicola: nel primo abbiamo la faccia che ride, nel secondo una faccia atterrita nel terzo un revolver puntato verso qualcuno. Attacchiamo questi pezzi di pellicola in ordine diverso. Supponiamo di far vedere prima la faccia che ride, poi il revolver, poi la faccia atterrita. In un secondo tempo mostriamo prima la faccia atterrita poi il revolver, poi la faccia che ride. Nel primo caso abbiamo l'impressione che il possessore di quella faccia sia un codardo, nel secondo che sia coraggioso ». L'attore nei film sovietici della prima maniera era, come si sa, sostituito spesso da attori non professionisti o come vuole Pudovchin da riprese montate secondo il valore espressivo, che il regista sa e che invece è spesso ignorato dall'attore, ignaro del posto e della funzione di quel gesto e di quella mimica. Nel film sovietico dei primi grandi registi e teorici questa sostituzione dell'attore si attuava in nome di idee estetiche e insieme ideologiche. Occorreva che la macchina da presa fosse libera nella sua ricerca di una nuova realtà e non legata agli schemi e alle convenzioni del teatro, dal quale proveniva l'attore. Oggi il film sovietico è quasi sempre affidato oramai anch'esso agli attori professionisti, sebbene la forza del montaggio riesca talvolta a difendere se non a mantenere la purezza visiva, sopratutto nella contrapposizione tra le

sequenze ispirate agli oggetti, alla natura o agli uomini visti come un complesso e un nesso oggettivo e la recitazione dei personaggi-attori: cosí il valore dell'*Ammiraglio Nachimov* è proprio negli stacchi improvvisi e contrapposti, nell'apparire con un nitido scatto, della flotta Anglo-Americana, nei grandi alberi delle navi russe che riempiono lo spazio visivo e via dicendo. Il documentario in se stesso da un punto di vista puramente estetico non è né inferiore né superiore agli altri film; ma occorre osservare come la scuola del documentario è stata preziosa per lo sviluppo dell'arte del cinema. Nel documentario il regista e la macchina da presa si trovano a contatto diretto con la realtà, con una realtà che nella sua apparente materialità, è docile. Il cinematografo come costruzione di ritmo, col movimento di immagine nel tempo, come forza di analisi intima e spregiudicata, si è espresso in modo preciso ed eccellente in opere documentarie come per esempio in *L'uomo di Aran* di Flaherty: in questo senso il documentario tende ad avere un valore lirico piú che narrativo e drammatico; né ad esso si può ridurre tutta la varietà ricca e complessa dei problemi e degli sviluppi cinematografici.

Quando dopo la liberazione riprese la vita del film italiano, il problema dell'attore non era connesso soltanto con questi due punti cioè del cinema come montaggio e visività e con l'esperienza documentaristica: si trattava di creare dei ruoli nuovi e non tanto di abolire l'attore come, in limite estremo, chiedeva Pudovchin, ma di creare degli attori nuovi per parti nuove. Carlo Goldoni, quando a poco a poco fu persuaso della necessità di abbandonare la commedia dell'arte, difese sopratutto la necessità di modificare e di estendere i ruoli troppo fissi e troppo ristretti: e il suo carteggio con il Vendramin, proprietario del teatro di S. Luca, ci mostra un continuo e insistente bisogno di una maggiore varietà e libertà di *parti,* di un numero maggiore e di una qualità piú varia di attori. Il Goldoni in questo era mosso da una sua profonda esigenza estetica, che corrispondeva insieme all'occorrenza morale e sociale di rinnovare l'ambiente del suo teatro, di sentire sulla scena un nuovo rapporto degli uomini tra di loro. La commedia dell'arte metteva gli uomini esteticamente e umanamente nel rapporto che era stato del '600 e che si era oramai irrigidito. Pantalone deve cessare di essere il vecchio borghese beffato e diventare invece un borghese intelligente, arguto e degno di stima. Qualcosa di simile è avvenuto nel nostro cinematografo dopo la liberazione e nello slancio che per qualche anno parve portare a un rinnovamento del costume e della società Italiana. Sopratutto in De Sica, esperto, per la sua stessa personale esperienza, del mondo degli attori e affezionato al valore interpretativo e per lui insostituibile dell'attore, il problema si presentò come rinnovamento dei ruoli dell'attore: dubitando di poter trovare tra gli attori professionisti chi potesse secondarlo De Sica cerca di crearsi dei nuovi attori, i quali tuttavia sotto la sua direzione diventano, almeno nel momento della recitazione e in quel film, attori anch'essi, in tutte le forme. Lamberto Maggiorani, il prota-

gonista di *Ladri di biciclette* e la Carrel sono veramente degli attori che recitano come attori, cioè interpretando con la loro personalità artistica, secondo certe regole, il personaggio della trama narrativa. La vicinanza alla realtà umana sentita con novità e freschezza ha spinto il regista a cercare degli attori nuovi e freschi, appunto attori, fino a quel momento, non professionisti. Il bisogno di dare allo spettatore, attraverso la trasfigurazione della regía e della recitazione, il senso di una realtà nuova e viva doveva anche evitare studiosamente il ritorno di maschere umane già conosciute e fisse: cosí alcuni registi hanno pensato non tanto di rinunciare all'attore quanto di avere attori nuovi per ogni film e attori nati in un certo senso con il film stesso. La qualifica quindi di film senza attori è assolutamente inesatta riferita a un regista come De Sica, la cui opera invece ha bisogno proprio della recitazione e della mediazione dell'attore.

C'era invece in Rossellini, nonostante la tendenza psicologica a idoleggiare la diva come si vede nella dedica della *Voce Umana* alla Magnani, un maggior interesse per una rappresentazione affidata al documento, affidata a uomini meno isolati con meno responsabilità interpretativa, piú vicini alla natura e a una situazione immediatamente realistica. L'episodio dei partigiani in *Paisà,* uno dei brani piú belli del cinematografo mondiale, è cinema senza attori: gli uomini sono veramente eguali, nell'importanza del ritmo, ai canneti, alle acque, alle luci, alle ombre, alle case delle paludi della bassa. Il cinematografo è vario e complesso e non può ridursi a una sola formula, a una sola possibilità: Laurence Olivier può creare delle opere d'arte con il colore e con l'attore perché sa muovere questi due elementi difficili e pericolosi nel giro della visività e della espressività cinematografica. Ma l'esistenza del film in cui l'uomo non appare come attore ma come elemento della visività e della realtà, come una natura morta, come una marina, come una casa operaia, come un cielo o una sfilata di cavalli, è una necessaria garanzia della libertà e della peculiarità del cinematografo, dell'essenza cinematografica. I grandi documentaristi come tra gli altri Jvens in *Zuiderzee,* Flaherty o Murnau possono valersi e non valersi degli uomini; gli uomini nel film narrativo senza attori sono ripresi, qualche volta, immediatamente come faceva Pudovchin nelle *Tempeste sull'Asia,* quasi senza preavviso, talvolta invece guidati a rappresentare la realtà, ad adeguarsi all'aspetto piú realistico di se stessi. Il caso invece di De Sica e anche di altri registi come spesso Rossellini, Castellani ecc., va inteso piú che come uno sforzo di creare un film senza attori, come un bisogno di inventare degli attori nuovi: e anzi in un certo senso un riconoscimento dell'importanza dell'attore sia pure nel rinnovamento dei ruoli e dei tipi. Per avvicinarsi alla realtà della miseria del dolore del dopo guerra gli attori tradizionali non bastavano piú: i registi hanno pensato che occorrevano uomini che portassero una nuova forma di rapporto con la realtà, che esprimessero una nuova situazione. Forse inconsciamente ha agito in questi registi l'idea alla Stanislawschy che un attore

deve *sentire* quello che esprime: quindi che un'attore ex operaio od operaio in permesso, come il Maggiorani potesse rendere meglio il dramma della disoccupazione operaia che non un attore professionista. Forse ancora meglio il regista ha pensato che l'aspetto esterno visivo di una certa situazione umana potrebbe essere preso piú direttamente da persone che ne partecipassero.

Un caso particolare ed estremo è invece dato da *La terra trema* di Luchino Visconti, la quale non soltanto è completamente affidata ad abitanti di Acitrezza, ma a uomini e donne, che presso a poco vivono nella vita una situazione umana se non identica, affine a quella del racconto: anche la natura stessa è direttamente quella che il film vuole rappresentare, mentre altri registi si sono concessi una maggiore libertà e Lattuada è andato a scegliere in quel di Mantova la campagna e il Po *ferrarese* del suo *Mulino del Po.* Luchino Visconti in *Ossessione* aveva saputo con un procedimento e una felicità artistica altrettanto coraggiosa creare un personaggio nuovo e un'attrice nuova da un'attrice che pareva oramai logora, dando a Clara Calamai una forza e una serietà artistica prima insospettabile. Ne *La terra trema* Visconti, ricordandosi della teoria della impersonalità di quel Verga al quale in parte si è ispirato, ha evidentemente pensato di far parlare le cose e gli uomini nella loro situazione reale. Dei protagonisti non viene ricordato neanche il nome; per far risentire la realtà della rappresentazione, il dialetto siciliano domina esclusivo: si sente nel regista un'intenzione diversa da quella di De Sica: Visconti non si è posto tanto il problema di rinnovare gli attori, di creare degli attori nuovi, di ampliare le possibilità umane sia nel senso della recitazione che in quello visivo, quanto il bisogno di portare dinanzi allo spettatore il senso immediato della realtà, di quella realtà. Il regista vuole suscitare la commozione proprio dal documento umano; molto piú che non dietro agli altri registi, sono alle sue spalle Zola Capuana e Verga. Come nello Zola c'è in Visconti una polemica e un richiamo sociale: per questo l'autore ha voluto mantenere una certa asprezza, ottenere una evidenza psicologica piú aggressiva. E il film sarebbe un'opera d'arte completa e tutta perfetta se in questo sforzo l'autore si fosse valso di piú del montaggio, dello stacco: uno dei tratti piú bell è lo stacco tra il varo delle barche celebrato dal grossista e la scena della baronessa circondata dai suoi rustici cortigiani. La recitazione di un attore *non-attore* richiede l'intervento piú frequente dei mezzi puramente cinematografici, e la considerazione piú ardita dell'umanità come materiale plastico. Piú efficace di alcuni colloqui dei personaggi è la sequenza delle donne immobili al vento su uno scoglio, degna di Flaherty. Forse il regista ha temuto di uscire dalla sua impersonalità e di uscire dal realismo: ma l'impersonalità dell'artista non esiste se non nel senso di una personalità piú discreta e insieme piú forte, piú piena di sentimento e meno sentimentale. Il realismo non esiste nel senso di una riproduzione materiale della realtà ma solo come ispirazione e nell'uso estetico piú robusto e piú vario di un elemento che si presenta

piú ricco di suggestioni umane ed artistiche, piú congeniale all'autore e a un'epoca e quindi in generale piú facilmente risolvibile nella sintesi estetica.

La terra trema comunque è l'ultima forma del film che comunemente si chiama senza attori e nel suo valore estetico ci indica l'importanza morale e sociale di questo tipo di film e ci mostra da quale esigenza sia nato. I protagonisti de *La terra trema* a differenza di quelli di *Ladri di biciclette* non sono fatti per *continuare* ad essere attori; nel film stesso sono in un certo senso meno attori; la sequenza di 'Ntoni che cerca Nedda è meno felice di quello che potrebbe essere proprio perché in quel punto occorreva la forza rappresentativa di un attore e quella situazione era meno strettamente legata al motivo sociale di tutto il film. Cosí in *La terra trema* sono sempre riuscite le scene corali e i personaggi, anche i personaggi principali, sono meglio rappresentati quando sono del tutto immersi in un gruppo di altri uomini, in una situazione piú vasta.

In tutti i registi italiani, in De Sica, in Rossellini, in Visconti questa nuova forma di scelta dell'attore è stata senza dubbio un segno e un modo dell'interesse del regista per la sua arte e dentro di essa per il suo argomento: il regista ha voluto approfondire in questa maniera l'umanità del suo tema, cercando una nuova umanità nei personaggi della sua opera. Come la narrativa italiana si rinnovò dopo il Manzoni toccando la regione e il dialetto, cosí ha fatto il nostro cinema; come gli interessi sentimentali e nazionali cedettero all'interesse sociale, cosí il nostro cinema dopo la guerra ha cercato non solo aspetti regionali e dialettali, ma si è anche studiato di avvicinarsi a delle situazioni che fossero meno facilmente oggetto e pretesto di una falsificazione retorica: la forza analitica della macchina da presa, la sua libertà e peculiarità estetica, la stessa visibilità del cinema si è cosí rinnovata e acuita nel rinnovarsi del motivo umano, nello scoprire aspetti ignorati e nascosti della società italiana. De Sica in *Ladri di biciclette* e Visconti in *La terra trema* ci indicano dunque in forma esemplare due tipi del film cosí detto *senza attori;* De Sica crea degli attori nuovi prendendo i personaggi dalla vita e facendoli diventare i necessari attori delle sue parti, dei suoi ruoli, Visconti vorrebbe lasciare gli uomini dove si trovano, elementi vivi di una realtà sociale che il regista desidererebbe trasportare dinanzi a noi compatta.

Claudio Varese

Documento e poesia nel film italiano

Chi voglia risalire all'origine della piú recente produzione cinematografica (e letteraria) in Italia non può fare a meno di prendere in esame due opere diverse per indole e per genere, ma complementari l'una all'altra, poiché presentano insieme gli stessi motivi che convalidano un discorso sul risorgere del realismo in Italia.

Parlo di *Cristo si è fermato ad Eboli,* di Levi e di *Paisà,* di Rossellini; con le quali opere non si vuol dire che sia stata scoperta una realtà che già non si conosceva attraverso tutta una letteratura con le sue cime e le sue valli, ma con le quali, si può ben dire nella maniera piú spiccia, è stata restaurata una fiducia nel Reale non tanto per le *cose scoperte* quanto per il modo onde furono scoperte e rappresentate.

Anche quando uno scrupolo mancino ci porterà a rintracciare nell'una come nell'altra opera un bel mucchio di difetti, finiremo sempre per riconoscere in ciò che rimane vivo tra le nostre mani quella rara virtú che solleva una favola sul piano rivoluzionario e di un'opera di poesia ne fa uno strumento di lotta contro la morale e il costume *imperanti*.

Indubbiamente il clima in cui esse nacquero era favorevole: la lezione verghiana si era perduta fra le varie deviazioni del naturalismo; sulla riva opposta, in luogo della Realtà, era stato eretto un simulacro in cui correvano a specchiarsi tutti i conformismi e tutte le rettoriche; dove non c'era mediazione dell'intelletto e del gusto, avvertivi l'affettazione della lingua; e lo studio per mascherare o addirittura per obliterare la realtà si era fatto cosí esperto, ma anche cosí diffuso che nelle cose migliori avvertivi con fastidio il gioco o l'artifizio.

Nel pregiudizio allora imperante pareva che l'arte per mantenersi sul piano dell'universalità non potesse farsi condizionare da una realtà troppo evidente, e dovesse rifiutare tutti quei materiali, tutte quelle suggestioni, tutte quelle precisazioni valide all'identificazione di tempi e di luoghi. Cosí fu respinto il dialetto come fonte prima di corruzione e di banalità; le città perdettero tutte il loro nome e, in una confusa geografia, si chiamarono T*** o P*** o addirittura Ausonia; le strade nella dilagante anonimicità perdettero non solo il nome ma una ubicazione possibile; le porte non si chiudevano né si

aprivano piú; le case erano sospese a palloncini metafisici, e i personaggi che non si chiamavano piú Pasqualino o Francesco bensí P*** e F*** entravano ed uscivano dalle finestre: di conseguenza il pudore del dir troppo divenne norma di belle lettere.

L'equivoca universalità scadeva cosí al rango che le era proprio, al cosmopolitismo, con quest'aggravante, però, che la nostra produzione media cinematografica e letteraria, per quanto si affannasse a mantenersi cosmopolita trasudava provincialismo da tutti i pori e non riusciva ad acquistar credito fuori d'Italia.

Quel che di buono si staccò dalla media, rimase caso isolato in un mare di quasi indifferenza; episodi tutt'al piú, che si manifestano in un clima ostile e contro un'estetica che li dà per vinti in partenza. (I nomi? Sono cosí pochi gli autori sui quali si può far leva che ciascuno sarà, in grado di ricordarli da sé). Anche nei migliori però tu avvertivi un certo disagio quando dovevano spingere gli occhi piú in là di un dato limite o quando dovevano fissare troppo a lungo la Realtà. Per cui incontrò successo persino chi teorizzò l'elusione come principio estetico e come norma per ogni stato di grazia; e chi — come il Falqui ad esempio — ravvisò nel frammento la vera e compiuta opera d'arte fu considerato maestro ed ebbe allievi abili e puntigliosi.

Solo nel clima estetico che ci siamo appena lasciati alle spalle poteva accadere che una lezione preziosa ed aperta come quella del Cecchi sugli scrittori americani e inglesi e su interi periodi dell'arte figurativa italiana si traducesse sul piano creativo in una serie di virtuosismi stilistici che dovevano costituire l'esempio piú vistoso e piú seducente per tutti gli epigoni in cerca di *autorizzazioni* a tradire la Realtà. Date queste premesse, quel che avvenne poi nel campo delle lettere era legittimo e prevedibile; meno prevedibile era quel che doveva accadere nel campo del cinema, esattamente nel periodo che si inscrive sotto il nome di prima rinascita del film italiano, e che trova ancora Cecchi alla testa della Cines.

Ma qui non si può piú far colpa ad un uomo dei tradimenti (non alla Realtà — fatto che può trovare una giustificazione in sede storica —) perpetrati a spese del buon gusto, della coerenza, della verisimiglianza. Il talento dello scrittore Cecchi è fuori discussione; piuttosto entrano in discussioni altri fattori, come l'influenza fra le varie arti e la metamorfosi (come la chiama il Focillon) che uno stesso oggetto subisce passando da un dominio dell'arte all'altro. Ora la metamorfosi che subí il lirismo del frammento letterario nella sua traduzione a tema di spettacolo cinematografico, per quanto possa sembrare paradossale il legame, fu una parodia dei sentimenti che ebbe un'infinita gamma di valori: da *Trenta secondi d'amore* a *Gli uomini che mascalzoni!*

Fu tra le macerie della crollata mitologia fascista e teutonica, sulle quali doveva ancora posarsi la polvere dell'ultimo carro armato invasore, che l'arte scoprí il vero volto della Realtà, o per meglio dire: scoprí il modo di scoprirla. E i primi a rimanerne colpiti furono proprio quelli che avendo fatto qualche prova con la Realtà si erano fermati

però ad una certa distanza. Di fronte alla nostra timidezza il Reale s'era ancora piú rinchiuso come l'ostrica al coltello inesperto, sicché il frutto ascoso della Realtà, il piú prezioso, ci era sfuggito! E per recuperarlo occorreva una disposizione d'animo nuova, una verginità quasi barbarica che non avesse paura della natura o della società ma si mostrasse disposta a farsi condizionare dall'una e dall'altra insieme.

Un esempio di questa fiducia e di questa umiltà ci venne offerto appunto dalle due opere citate: *Cristo si è fermato ad Eboli* e *Paisà*, che rappresentano il punto culminante di una crisi e l'inizio dello sblocco di una situazione chiusa e putrescente. In esse non solo c'è una realtà, ma c'è un modo di scoprire la realtà, che io non esiterei a chiamare etnologico. Il folklore non vi domina parassitariamente come può accadere in una dotta scheda del Pitrè, né il popolo subalterno vi è studiato (per dirla con Ernesto De Martino) come razza inferiore da redimere; ma scrittore e regista si fanno essi stessi popolo nell'atto medesimo di studiarne il costume dando per accettato ab inizio dialetto, superstizioni, stregonerie, religione, istinti ed educazione...

Cosí, per due piani diversi, il Levi e il Rossellini, recuperano nei limiti della Realtà tutta l'oggettività, sia quella che ha per centro la natura, sia quella che ha per centro la società, compresa la loro stessa oggettività che è parte di natura e parte di società.

E' sintomatico tuttavia che gli episodi meglio riusciti del *Paisà* siano quelli che descrivono l'invasione a sud di Roma; e che il libro del Levi acquisti un piú profondo significato appunto perché rivolto verso « qell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla storia e allo Stato eternamente paziente... ». Esiste forse una gratifica per certe abnegazioni letterarie? Non voglio neppure discuterlo, basta la riuscita di una favola che seppe porsi in fase storica facendo suo non solo il mondo che voleva rappresentare ma tutta la problematica che ne costituisce l'esistenza, a giustificare qualunque premio. Con Levi e con Rossellini entra nel dominio dell'arte la Questione Meridionale che dopo Verga aveva trovato qualche interprete solitario e poco ascoltato. Ma *Cristo si è fermato ad Eboli* e *Paisà* non si limitano ad essere due opere di ambiente meridionale; diventano sin dalle prime battute o dai primi fotogrammi due strumenti di lotta meridionalistica, che il meridionalismo sarà ambizioso di adottare.

In ambedue le opere il popolo subalterno entra con i suoi stracci, ma nello stesso tempo con la fierezza del suo dialetto, delle sue tradizioni, delle sue superstizioni e delle sue magie. Quel pudore — che caratterizzò e guastò molte belle opere popolari del periodo appena precedente — è scomparso: non si ha piú vergogna della realtà cosí com'è; le grandi cose (banali) hanno ceduto il posto alle piccole cose (che formano il dramma d'intere collettività), e la penna e l'obbiettivo si son fatti strumenti sensibili per registrare ogni palpito, ogni trasalimento, ogni paura che promana dal Reale. Le notazioni d'ambiente non sono in funzione di *colore*, ma servono da anelli di congiunzione tra una esperenza e l'altra, servono a mettere in relazione l'uno con

l'altro i vari mondi che formano la catena del Reale; e il poeta — chiamiamolo col suo vero nome quest'uomo che fa — è riuscito in quest'opera di obbiettivizzazione in quanto ha saputo obbiettivare se stesso e a collocare quella parte di sé obbiettivata in quella catena del Reale a cui attinge.

L'influsso che queste due opere della fantasia hanno esercitato sulla produzione cinematografica italiana non è cosa del tutto trascurabile: il neorealismo, nei suoi vari esempi, ha tratto da queste due opere lo stimolo ad approfondire l'indagine del reale pervenendo a risultati spesso profondi e originali; e *Ladri di biciclette* e *Caccia tragica* possono costituire due esempi vistosi. Cosí la ricerca del documento si fa febbrile, la scoperta dell'ambiente si fa urgente, si abbandona la mano letteraria che aveva accompagnato il cinema fino a questo punto, (a differenza del cinema francese ancora guidato dalla letteratura) e la ricerca del tema si svolge con spirito autonomo, spesso persino improvvisando la lezione davanti alla mutevole realtà. Si assiste in questo modo ad un rapido passaggio di *autorizzazioni* da una libertà all'altra, e il film apparirà nella piú spensierata misura autonomo scopritore del reale; cosí che anche quando sul piano poetico denuncerà qualche debolezza, esso si farà tuttavia perdonare per il *documento* che contiene.

E' indubbio che due opere come quelle citate, — che riescono a sbloccare una situazione stagnante, possano assumersi il compito di rappresentare nel mezzo di una corrente estetica due valide *autorizzazioni* alla libertà. La storia dell'arte è gremita di tali esempi e potrebbe perciò definirsi la storia delle *autorizzazioni* agli arbitri: piú l'artista conosce profondamente l'arte del passato, piú si sente libero e *autorizzato* all'arbitrio; viceversa piú sarà ingenuo piú si sentirà imbarazzato della sua libertà e cercherà il primo pretesto per gettare l'ancora nel conformismo imperante.

L'*autorizzazione* di cui il cinema si è oggi impossessato è quella che gli fornisce la libertà di insinuarsi nel mondo subalterno del quale vuol riprodurre come documento e insieme (se ne ha la forza) come poesia, la lingua, il costume, la corruzione e gli ideali, senza compiacersene al modo che fa lo scrittore elegante quando con disgusto mal dissimulato intinge la penna nelle ferite della collettività quasi con l'aria di volerla cosí premiare delle sue sofferenze, ma rivivendo l'intero mondo subalterno con lo scrupolo dell'etnologo che non può rinunciare a nessun elemento offertogli dalla Realtà.

Il fatto che l'etnologia sia una scienza cosí comprensiva dei fenomeni della natura come dei fenomeni sociali, che sia cosí capace di cogliere le relazioni, attraverso i costumi, tra il mondo della natura e quello sociale, tra le sopravvivenze degli antichi riti e gli usi legati alle nuove forme di produzione e ai nuovi strumenti di lavoro, questo fatto dicevo deve farci capire quale debba essere la disponibilità dell'artista rispetto al mondo che egli vuol rappresentare.

La disponibilità in questo senso dei giovani registi è evidente e apprezzabile in varia misura; e il successo che essi, in virtú di tale disponibilità, hanno ottenuto nel mondo può spiegarsi solo con lo scrupolo posto nell'indagare questo mondo subalterno in effervescenza. Durerà ancora lo stato di grazia o vi sarà una deviazione a breve scadenza?

Dal mondo del cinema si annunciano intanto due nuovi film che mi paiono ambedue pericolosi per la stessa ragione: il *Miracolo a Milano* di De Sica (su soggetto di Zavattini) e *Francesco Giullare di Dio* di Rossellini. Due favole: e con esse mi auguro non sia già giunto il tempo di voltar la pagina del nostro cinema neorealista, che aveva appena cominciato a documentare poeticamente la travagliata vita del nostro paese.

Carlo Bernari

Neorealismo : arte o linguaggio

S'è già scritto tanto sul neorealismo italiano — e da persone meglio preparate di me che lo scriverne ancora può sembrare superfluo o perlomeno superato. Ed io certamente non mi sarei deciso a farlo se non ne fossi stato esplicitamente invitato.

Non pretendo quindi di dire qualcosa di nuovo. Cercherò solo di mettere a fuoco l'aspetto piú propriamente estetico della questione: il neorealismo, cioè, è un modo di filmare che esaurisce in sè tutte le prerogative della vera arte o è solo *un* modo di fare dell'arte?

In altre parole: è sufficiente filmare neorealisticamente per fare una opera d'arte oppure anche un film neorealista può essere — esteticamente — un brutto film? E viceversa, il neorealismo può pretendere di assurgere ad arte vera anche se si serve di un materiale cosí immediato e documentaristico?

La domanda non è superflua, anche se a prima vista possa sembrare di esserlo. Ci sono infatti critici che si sono praticamente battuti per le due posizioni opposte, forse magari senza rendersi conto delle ultime conseguenze logiche che derivano dalle proprie premesse.

Dall'affermazione di P. Morlion O. P. (*Bianco e Nero,* 1948, IV, p. 25): « Il fondo di ogni grande arte non è quello che uno pensa sulla realtà, ma quello che è la realtà » (veramente P. Morlion attribuisce l'affermazione alla tesi neorealista, ma dal contesto appare evidente che egli la fa sua), a quella diametralmente opposta di Turi Vasile (« Révue Internationale du Cinéma », 1949, IV): « La scuola neorealistica italiana non esiste, forse non è mai esistita: esiste il cinema italiano e soprattutto esistono degli ottimi film italiani », è tutto un pronunciarsi pro o contro o un vagare tra l'una e l'altra sponda, senza cercare una valida posizione filosofica che soddisfi un osservatore attento, estraneo alla polemica, il quale capisce che può concedere qualcosa agli uni e agli altri, senza peraltro poterli seguire fino in fondo.

E tra questo battagliare, viene alle labbra una domanda, che nessuno in verità osa piú porre per tema di essere chiamato ingenuo: « cos'è il neorealismo? ».

Si potrebbe già discutere se il termine esprima bene o male ciò che con esso s'intende significare; e il fatto che taluno usi la parola « neoverismo » su per giú nella stessa accezione potrebbe essere un segno che questa discussione non sarebbe fuori luogo. Ma per non disturbare

con una disquisizione di termini la presente analisi, preferisco ometterla. Accetto quindi il vocabolo cosí come esso ci arriva dalla critica e dal mondo del cinema.

Neorealismo — ci si risponde — è il modo di filmare degli italiani del dopoguerra. Prima c'erano state avvisaglie (e piú che avvisaglie) di tale modo, ma il termine non esisteva. Si fanno nomi, e *Ossessione* di Visconti, *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti vengono citati come apparizione *ante litteram* della nuova scuola.

Ma a ben pensarci, con ciò non ci è stato detto nulla. E in che consiste questo modo di filmare? E' una nuova tecnica o una nuova concezione estetica o l'una e l'altra?

E' qui che cominciano le prime scaramucce e — a mio parere — le prime confusioni.

Ci si parla di stile documentaristico, di aderenza alla realtà piú cruda, di attori non professionisti, di riprese dal vero ecc. e si mette tutto ciò in stretto rapporto col dopoguerra: il palese galleggiare della miseria alla superficie della vita sociale, la mancanza per il cinema di possibilità finanziarie e tecniche a causa delle distruzioni, la nuova sensibilità morale degli artisti e la loro reazione di fronte a tale stato di cose.

Tutto questo — almeno in parte — è vero, ma non spiega appieno il sorgere di una nuova concezione estetica del cinema.

L'aderenza del neorealismo alla realtà non è completa. I « casi » della vita che il neorealismo porta come prototipi del vivere del dopoguerra non si distinguono sostanzialmente, nel loro trattamento cinematografico, da quelli presi da altre cinematografie; a meno che non si voglia affermare che l'essenza del neorealismo consiste nell'impostare un soggetto tra macerie anziché tra case in piedi o in ambienti frustati dalla guerra anziché da altri mali.

In *Sciuscià*, per esempio, c'è l'ambiente del carcere per minorenni, ma non c'è tutto e d'altra parte c'è di piú di quello che là dentro veramente si trova. Gli episodi del film, nella realtà o non succedono o succedono per eccezione e comunque non nel modo colà descritto: proprio quello che si verifica nei film non-neorealisti. Lo stesso dicasi di tutti gli altri soggetti. Eppure non si può negare che *Sciuscià* e altri siano film neorealisti.

Si ribatterà che non si deve badare alla ripresa materiale di un ambiente, ma alla sua visione umana. Allora rispondo che anche in film non-neorealisti è possibile trovare questa visione umana di un ambiente o di una categoria sociale, come per esempio in *La vita è meravigliosa* o in *Mare d'erba* (senza voler con ciò esprimerne un giudizio estetico).

Né mi pare che il fatto d'aver ripreso il film nell'ambiente reale anziché in quello ricostruito del teatro di posa, sia sufficiente a caratterizzare esteticamente una corrente. Credo che De Sica avrebbe creato

Sciuscià anche se fosse stato obbligato a girare a Cinecittà anziché a Porta Portese.

Il fatto di usare attori non professionisti non ha maggior peso. Professionista o non, nel film l'attore deve essere il personaggio che deve essere; a meno che non si voglia affermare che i difetti di recitazione di un non-professionista o quelli di realismo di un professionista siano un criterio di impostazione estetica. Anzi è stato giustamente osservato che spesso il professionista riesce meglio del non-professionista a realizzare il suo personaggio. Del resto, *L'on. Angelina* era professionista e non credo che per questo il film cessi di appartenere alla nuova corrente italiana.

Eguali o analoghe osservazioni si possono fare per tutte le altre invocate caratteristiche del cinema neorealista.

Come si vede, la domanda: « cos'è il neorealismo? » non è poi tanto ingenua. E prima di formularla qui, l'ho fatta a tutti gli scritti sul neorealismo che mi capitò di leggere e a me stesso dopo tutte le proiezioni di film neorealisti cui mi capitò di assistere.

Eppure c'è qualcosa che distacca profondamente i film neorealisti italiani da altri film; qualcosa che non è quello che comunemente si dice, che è qualcosa di piú e di meno.

E questo qualcosa non è semplicemente un accorgimento tecnico di illuminazione o di montaggio, non è solo l'immediatezza della ripresa fatta da un regista che « improvvisa » in gran parte la scena o la sequenza o l'intero film che vuol girare, poiché il film lo giudichiamo sullo schermo e non sul copione.

C'è qualcosa che è il frutto — semmai — di questa immediatezza e di questo determinato modo di illuminare e di riprendere e di montare: frutto che potrebbe essere identico — a rigor di termini e agli effetti dello spettatore, non del regista che invece in quel determinato sacco di circostanze ha trovato piú facile la sua ispirazione — anche se le circostanze materiali e tecniche fossero state diverse.

Come si vede, andiamo in una realtà che è impalpabile, che sfugge a una analisi materiale, che intravvediamo senza poterla descrivere o circoscrivere, che sentiamo essere presente senza poter dire: è qui o è lí. Andiamo cioè nella realtà spirituale, in quella che è la vera causa dell'arte: quella realtà spirituale che si plasma la materia filmica secondo le sue esigenze, pur servendosi di elementi e mezzi materiali preesistenti, a cominciare dal fantasma sensibile che l'artista s'è fatto delle cose quando le osservò per trarne ispirazione, giú giú fino a un determinato tipo di obbiettivo o di espressione verbale o di vestito.

Poiché l'arte — che è umana e non divina, se non in quanto « nepote » — nasce dalla collaborazione dello spirito e della materia, che nell'uomo si chiamano anima e corpo. E l'opera d'arte — che è frutto dell'uomo in quanto uomo, cioè come corpo e sensi fornito d'intelli-

genza — e che di per sé è materiale, reca l'impronta impalpabile ma intelligibile dello spirituale.

Contemplando l'opera d'arte — nel caso nostro il film neorealista — possiamo cogliere tutti quegli elementi materiali e formali che in certo senso la differenziano esteticamente da altri tipi di opere d'arte, ma non possiamo dire di vedere in essi soli la causa sufficiente del nuovo tipo d'arte. Che se tali elementi la differenziassero adeguatamente, vorrebbe dire che abbiamo davanti un manichino, una « maniera », ma non un'opera d'arte.

Cosí, siamo arrivati al problema che ci eravamo posti all'inizio: neorealismo, arte o linguaggio?

Il *neorealismo,* cioè, (non il *film* neorealista) è il canone assoluto dell'arte oppure è uno speciale modo di fare dell'arte?

E il *film* neorealista è artistico per ciò stesso che è neorealista oppure, pur essendo neorealista, può non essere un film artistico?

Dall'analisi precedente abbiamo visto che gli elementi invocati come caratteristici del neorealismo non bastano da soli a giustificarlo come arte: è necessaria un'entità spirituale che si serva di questi elementi come di veicoli — i piú adatti al caso concreto — per entrare nel piano della realizzazione. In altre parole, materia e spirito, grazie a questo vicendevole incontro e compenetrazione prodotti dall'attività dell'artista, escono dalla sfera della potenzialità ed entrano in quella della realtà: è nata l'opera d'arte concreta e individua. E' qui che in effetti esiste l'arte: nell'opera, cioè, e non nei fattori generici e potenziali (determinata idea e determinato materiale stilistico) del quale l'artista s'è servito. Ne segue che questi fattori generici e potenziali non possono essere il canone assoluto dell'estetica cinematografica, perché è evidente che l'artista avrebbe potuto certamente ispirarsi ad altri criteri compositivi e spirituali per realizzare la sua opera, la quale sarebbe stata la fusione (ancora unità quindi, e quindi opera d'arte) di un altro « tipo » di materia con un altro « tipo » (mi si perdoni la parola) di spirito.

Se cosí non fosse, un film non neorealista non potrebbe essere artistico; tutta la precedente e la futura storia del cinema (meno il capitolo neorealista) non avrebbe alcun valore in sede estetica. Assurdo.

Viceversa, certe insulsaggini estetiche di qualche film italiano del dopoguerra sarebbero il prototipo dell'arte. Altrettanto assurdo.

Mi si dirà che nessuno, di quanti polemizzano, vuole affermare ciò; ma io ripeto che poste le premesse si giunge necessariamente alle conclusioni, anche se queste conclusioni non vengono dette esplicitamente o anche se esplicitamente — ma illogicamente e incoerentemente — vengono negate.

Un film neorealista, dunque, può essere artistico, ma il neorealismo considerato in se stesso (cioè come teoria, non come complesso o somma dei film neorealisti) non è l'arte del cinema. Il neorealismo, dunque, è un determinato linguaggio cinematografico.

Che sia piú o meno fecondo di altri linguaggi, non è il caso di discutere; che meglio di altri linguaggi si presti a raggiungere l'unità estetica del film si potrebbe ancora discutere, ma non interessa al presente. Interessa solo sapere che esso è linguaggio.

E' cioè un modo concreto col quale l'artista — usufruendo di elementi già esistenti o creandone di nuovi, ovvero combinandoli in nuovi rapporti — si *esprime* cinematograficamente, cioè concreta nella materia filmica la sua idea.

Il linguaggio è qualcosa di piú vicino allo spirituale del puro stile (se si considera naturalmente, lo stile quale un determinato modo pressoché costante e retto da regole piú o meno definite di comporre la materia: per esempio composizione pittorica o luministica o plastica del fotogramma; sincronismo o asincronismo della musica con l'immagine, ecc.) poiché nel linguaggio lo stile è già visto in funzione estetica, cioè in rapporto agli altri elementi che concorrono alla « espressione » (*ex-primo*) unitaria dell'idea dell'artista.

(Forse a qualcuno non piacerà questo modo di parlare del linguaggio e dello stile o forse preferirebbe invertire le accezioni. Penso sia semplicemente questione di vocaboli e non ci deve essere difficoltà a mettersi d'accordo; a me pare tuttavia che l'accezione cosí come io l'ho presa rispetti meglio il significato che a tali termini si è sempre dato, anche quando si parlava meno del linguaggio e piú dello stile. Ma non voglio insistere nella mia posizione: quello che mi preme è solo la chiara distinzione dei concetti).

Lo stile non compromette ancora il genere (se l'uso di questo termine non offende le orecchie di qualcuno); ogni categoria di elementi (fotogramma, inquadratura, musica, recitazione, montaggio con la *m* piccola ecc.) ha bisogno di uno stile proprio; e questi stili, fuori del linguaggio, non sono ancora vincolati a vicenda: lo stile *A* dell'inquadratura potrà adattarsi allo stile *a* o *b* o *c* della colonna sonora ecc. Considerati nel linguaggio, invece — cioè come parte integrante, materiale, di esso — gli stili non sono piú vicendevolmente svincolati, ma tendono all'unità dell'insieme, sacrificando — se necessario — quei propri spigoli di esigenze che tale unità comprometterebbero.

Nel linguaggio, lo stile cessa di essere formula tornita e perfetta in sé e diviene coelemento di espressione filmica.

Cosí apparirà meno ostico quello che dicevo prima: non soddisfare alcuna caratteristica (di quelle citate) del neorealismo a una esatta comprensione di esso.

Il neorealismo è linguaggio e come tale può prendere i suoi elementi materiali donde vuole o crearne di nuovi, ma come tale deve pure presentarsi con una fisionomia sua propria che non risulta dalla somma degli elementi usati, bensí dall'impasto caratteristico di questi elementi piú qualcosa che non viene dalla materia, ma dallo spirito, cioè da una particolare concezione dell'unità estetica. Come tale il neorealismo non vale né piú né meno degli altri linguaggi cinematogra-

fici (esteticamente), ma il valore estetico risiede nell'opera d'arte individua e concreta che, eventualmente, attraverso questo linguaggio, meglio che attraverso altri, ha realizzato l'idea creatrice dell'artista.

Stabiliti questi principi, è assai piú agevole capire come il linguaggio neorealista sia divampato appunto in questo dopoguerra italiano, in cui gli animi di molti artisti erano agitati da problemi realisticamente crudi. Era uno specifico bisogno spirituale che per manifestarsi chiedeva un linguaggio adeguato. Quando il film partí da uno spirito che cercava un linguaggio, generalmente nacque l'opera d'arte; quando invece il film partí da un linguaggio che cercava uno spirito nacque l'opera artigianale.

Anche per il neorealismo si verifica quello che s'è verificato e si verifica per ogni arte e per ogni nuovo modo di creare: quando una epoca o un temperamento individuale ha qualcosa da dire — supposta almeno la conoscenza essenziale della grammatica e della sintassi — trova il linguaggio che piú gli si addice e la storia dell'arte cammina. Quando invece si cerca di arrivare all'arte a ritroso, cioè attraverso l'esaltazione dei mezzi d'espressione e non della sostanza dell'espressione, l'arte ristagna e trionfa la « maniera ».

Evidentemente, come nell'uomo creatore dell'opera d'arte lo spirito e la materia sono intimamente compenetrati, cosicché la potenzialità delle facoltà spirituali è in rapporto con lo sviluppo e l'efficienza delle energie fisiche e psichiche, cosí nella storia dell'arte il bisogno di esprimersi e meglio ancora l'espressione stessa è in rapporto di continuità o di contrasto con i linguaggi precedenti o correnti, onde avviene che le nuove esigenze spirituali trovano nuovi mezzi d'espressione e i nuovi mezzi d'espressione affondano le proprie radici nell'*humus* preparato dalla storia precedente. E' per questo che la vera *storia* dell'arte non è la storia delle forme o delle singole opere d'arte, ma la storia dei linguaggi. Il linguaggio, infatti, è quell'aspetto dell'opera d'arte che per essere ancora materiale offre possibilità d'analisi e di catalogazione (entro certi limiti) e che per essere d'altra parte già impregnato di spirituale testimonia di quei valori spirituali che soli gustificano la parola arte.

Visto cosí, il neorealismo ci appare nella sua funzione estetica e storica. Non vale la pena di preoccuparsi se il neorealismo dovrà cedere il posto ad altri linguaggi, o se potrà dominare gli schermi ancora per molto tempo. Varrebbe la pena di preoccuparsi solo se i nostri artisti si vincolassero al linguaggio anziché all'arte, cioè se idolatrando un linguaggio — per quanto bello e affascinante — rinunziassero a cercare la fonte della loro ispirazione in quella realtà che è al di sopra della materia e che ha cosí profonde radici nella loro anima.

Nazareno Taddei S. J.

Per uno studio sulla storia del cinema italiano

In un altro mio articolo apparso su questa rivista qualche tempo fa, sottolineavo la necessità, di un piú vivo accostamento, nella storiografia cinematografica, tra i film singoli e la storia piú generale della società e della cultura.

Mi sembrava, infatti, e mi sembra tuttora, che la polemica contro quelle tendenze filmologiche formaliste che vedono esaurito ogni interesse storiografico negli elenchi e nelle classificazioni esatte, sia ancora attuale e degna di interesse.

Al contrario di quanto è avvenuto nella produzione, la critica cinematografica, in Italia, salvo alcune eccezioni, è receduta da quelle posizioni di avanguardia che aveva saputo raggiungere negli anni della « fronda ».

Non suoni offesa, questa considerazione, per gli studiosi piú attenti del fatto cinematografico. Forse è soltanto un riaggiustarsi di prospettive che provoca la delusione. Una volta, nel deserto della nostra cinematografia, era piú facile, a certi collaboratori piú coraggiosi di « Bianco e Nero » e di « Cinema », levar le loro voci dalle pagine di queste riviste per ammonire e indirizzare, e divenire, in pratica, i protagonisti della nostra squallida storia cinematografica. Era pericoloso parlare o scrivere liberamente, ma produrre liberamente, fare dei film veri e sinceri era impossibile! Dunque, una certa critica esercitava una vera e propria egemonia, guidava, indirizzava, coagulava le forze che poi si sarebbero sviluppate rigogliosamente nel dopoguerra.

Oggi i protagonisti sono coloro ai quali in definitiva spetta di esserlo: i registi, i realizzatori. Ai critici, agli studiosi di cinema, si pone tuttavia il compito di aiutare coloro che nel nostro paese si sforzano di raccontare, in immagini, e con arte, determinate vicende umane.

Funzione nobile e importante, che può essere, ancora, di guida, se non si racchiuda nei circoli viziosi di certa filmologia deteriore, e voglia piuttosto contribuite allo sviluppo storico della nostra cinematografia, all'educazione del pubblico, alla liquidazione di tanti dogmi e precetti accumulati in questo campo dall'inesperienza o dalla presunzione dei dilettanti.

Le esperienze di questi ultimi anni ci hanno insegnato che il cinema non è un'idea sospesa nel vuoto, ma un prodotto storico che nasce e diviene tale quando la vita di un popolo si articola liberamente entro de-

terminate linee di sviluppo democratico. E' dunque tenendo conto di queste linee che il cinema può essere studiato e compreso, che gli artisti del cinema possono essere aiutati.

Senza questa viva interdipendenza tra produzione e critica non fiorisce lo studio e rischiano di inaridirsi le opere. Senza l'approfondimento delle ragioni storiche dello sviluppo di una determinata cinematografia, sarà difficile, per questa cinematografia, trovar la strada piú giusta per procedere in avanti, per individuar meglio le zone morte e sentir invece con pronta sensibilità i motivi e le forme suggerite dalla storia — come sarà del tutto inutile, per i critici che non vogliano riconoscere la stretta interdipendenza tra riflessione e attività creativa, continuare a scrivere; perché scriveranno a vuoto, in un ambiente dove le parole non hanno piú peso e dove piú non si produce. (Non produrre significa anche sfornare duecento o piú film inutili all'anno).

In questo momento nuove nubi si addensano all'orizzonte del cinema italiano. Ad una esigenza di approfondimento realistico, ad una naturale tendenza dei creatori del cinema all'indagine critica, rispondono le reazioni sconsiderate, le paure, l'inerzia e l'ipocrisia di coloro che si presumono i conservatori autorizzati del costume tradizionale. Sferzati a sangue da diecine di opere coraggiose, questi signori, ripudiate le antiche e troppo scoperte retoriche, costretti dalla forza delle cose a ritirarsi dietro linee di difesa piú arretrate ma piú sicure, si son dati a costruire lentamente e silenziosamente, nuove, spesse muraglie fatte di menzogne e di calunnie, per arginare la corrente impetuosa della nostra nuova cinematografia.

Per di piú la febbre degli affari ha preso alla gola gli imprenditori piú spensierati, e tante buone intenzioni, tanti progetti ragionevoli maturati dopo i primi successi dei nostri film piú seri rischiano di esser dimenticati e di tramontare.

E' il momento di fare un bilancio di quanto si è prodotto in questi anni, e di vedere quali sono le prospettive che ci si presentano nel prossimo avvenire. E' il momento di pensare seriamente alle vicende del nostro cinema, alle sue fortune e sfortune nel tempo: alla sua storia.

Prima di affrontare nuove battaglie, mi sembra sia un'esigenza improrogabile quella di domandarci come siamo venuti al mondo, e perché, cosa ha aiutato, negli anni scorsi, la nostra cinematografia a crescere e cosa invece l'ha frenata o intisichita, quali circostanze hanno favorito il suo sviluppo, e quali l'hanno spinta sulla china di una decadenza rovinosa.

Una storia del cinema italiano potrebbe essere, oggi, veramente l'opera collettiva che scaturisce da molti di noi, registi o saggisti, un'opera di ricerca e di studio, un episodio positivo della nostra vita cinematografica, un esperimento importante come un film.

A questo studio io offro dei brevi appunti, che ho voluto buttar giú in attesa di potermi dedicare almeno alla stesura di un lungo saggio sulla storia del cinema italiano.

Gli appunti sono raggruppati sotto le voci che dovrebbero costituire i capitoli principali o le parti del saggio.

Le origini

Il nostro cinema, fin dalle sue origini, appare legato alle formule della cultura tradizionale. Questo è un fatto comune a molte cinematografie. Anche in quella francese o russa o tedesca prevalsero, all'inizio, i film letterari, i film derivati, nel contenuto e nella forma, da testi canonici, o comunque da ricette d'obbligo per il gusto dominante nell'epoca.

Nel nostro caso, la soggezione doveva essere piú evidente, e perdurare nel tempo con piú ostinazione, per i particolari caratteri della società italiana e della cultura italiana.

Il cinema italiano nasce proprio negli anni in cui lo slancio della nostra borghesia, già fiacco e in ritardo rispetto all'ascesa delle altre borghesie europee, tende a ricadere e a cristallizzarsi in un'autodifesa pigra e miope, cui il dannunzianesimo si sforza di conferire i paludamenti e le corazze di cartone di una retorica goffa quanto inutile. La dialettica concreta della vita sociale italiana viene soffocata e dimenticata, e i movimenti culturali che da questa dialettica, dopo il '70, erano faticosamente scaturiti, vengono catalogati sotto l'etichetta del positivismo e sommersi dall'onda montante dell'idealismo neohegeliano. La rottura che certe correnti democratiche del Risorgimento, e poi il primo socialismo, avevano provocato nella compagine decrepita della società italiana, viene frettolosamente suturata dagli eredi di quel Francesco De Sanctis che attraverso la « rottura » avrebbe voluto si cominciasse a costruire la nuova cultura. I miraggi di un Rinascimento inesorabilmente tramontato, le ombre della Controriforma e i miti accomodanti del panlogismo, si alternano nell'appannare o nell'oscurare del tutto la superficie in fermento di un paese dilaniato da mille contraddizioni reali.

Il fascismo, prima di nascere come movimento di reazione sociale, ha già pronte le forme entro le quali incapsularsi, le vecchie maschere dietro le quali può essere agevolmente esercitata la nuova tirannia.

Il primo periodo del cinema italiano va studiato in relazione a questa situazione sociale, a questa atmosfera culturale. I film italiani del primo periodo costituiscono un'antologia dei motivi dominanti dell'epoca.

Essi « registrano » questi motivi passivamente, senza nessuna reattività. Una interpretazione cinematografica del costume non esiste (né poteva esistere).

Rimarrebbe da spiegare perché proprio l'Italia abbia raggiunto a quell'epoca un primato invidiatole dalle altre nazioni. E' chiaro che sul terreno di un prodotto cosí ibrido come il cinema giuocano una quantità di fattori che bisogna tener presenti per non rischiare di essere schematici.

Non bisogna trascurare, per esempio la tradizionale « genialità » italiana che, in questo caso, riesce a realizzare un'abile fusione tra la fantasia letteraria di certi creatori aristocratici, e le esigenze del grosso pubblico avido di « meraviglie » e di « evasione ». Il cinema al suo nascere, si presenta al pubblico non tanto come « riproduttore » della vita reale, ma come « magia », come « creatore » di immagini animate, come strumento di evasione.

Il cinema italiano riesce ad offrire a tutti, a poco prezzo, le immagini di una vita fastosa, favolosa, fuori del tempo, quali soltanto certe tradizioni storiche tipiche dell'Italia potevano suggerire. La « romanità », la vita degli antichi patrizi e degli imperatori corrotti, le immagini grandiose di una civiltà di cui oggi ancora si conservano i monumenti: ecco un mondo meraviglioso di evasione, e gli italiani, naturalmente, che hanno l'inclinazione per motivi del genere, divengono i primi maestri del film storico.

Il « Gran mondo » è un'altra fonte d'ispirazione, un altro sogno che può essere offerto a buon mercato. Ma in questo primeggeranno gli americani nell'immediato dopoguerra.

Sperduti nel buio, Emilio Ghione, sono fenomeni che si distaccano dal quadro omogeneo del primo periodo italiano, fatto di colonne, di toghe e di tube. Sono le pallide immagini di un cinema che poteva essere e non fu, perché troppo forti erano le altre correnti, troppo rigidi gli schemi dominanti non solo nel cinema, ma nella cultura italiana del momento.

Dopoguerra — Prima crisi del cinema Italiano

La debole struttura industriale della prima cinematografia italiana, la maggiore adesione delle altre cinematografie alla vita moderna, e la loro dipendenza da culture borghesi meno squalificate e meno avvizzite della nostra, sono le cause principali che determinano il distacco del pubblico dalla cinematografia italiana. Non è la scarsità dei soggetti, o qualche misterioso indebolimento cerebrale dei nostri creatori cinematografici, né la maggiore abilità tecnica dei registi americani, a determinare la crisi del nostro cinema. Il nostro cinema, nel dopoguerra, muore, semplicemente perché è divenuto inattuale. Da museo delle meraviglie si è trasformato in museo degli orrori. Dopo un'esperienza come quella della prima guerra mondiale, dopo la catastrofe del sistema militare europeo, dopo il distacco dei popoli sovietici dal sistema economico capitalistico, l'umanità viene investita da passioni e da contraddizioni di fronte alle quali le povere toghe del cinema italiano volano via come stracci al vento.

Le altre cinematografie non davano molto di piú, in quegli anni, ma si *preparavano* a dare di piú, e comunque sarebbe rimasta aperta, ad esse, la via della libertà, la possibilità, in una certa misura, di accompagnarsi al movimento generale della società in cammino.

Di lí a pochi anni sarebbe nato il cinema sovietico, cosí carico, in ogni immagine, di precisi significati umani; mentre, con maggiori o minori limitazioni, artisti di varia sensibilità e provenienza, si sarebbero formati, in ogni nazione, nello studio delle forme e del costume, nell'analisi della vita e dei sentimenti degli uomini reali.

Da noi la cristallizzazione delle contraddizioni economiche e sociali determinata dalla dittatura fascista, provocava, di riflesso, la paralisi completa della vita culturale.

La dittatura, strozzando sul nascere i movimenti popolari rivoluzionari del dopoguerra, allontana, ancora piú che per il passato, la cultura dalla vita del paese. L'arte e la cultura si chiudono ancor di piú nella forma e nell'astrazione. Il cinema, che vive di contenuti, muore.

La « Rinascita » Fascista

Le contraddizioni del regime fascista, la necessità di agganciare il paese almeno con una demagogia sociale, spingono la dittatura a sollevare il problema di una cinematografia « nuova », « vicina al popolo ». Nascono i film sociali e contenutistici di Blasetti. Questi film sono il frutto di uno slancio sincero verso certe forme di vita popolare e certi sentimenti comuni, ma il fascismo si serve di questo slancio, e cerca di utilizzarlo a fini demagogici, forzandolo entro le linee obbligate della propaganda diretta o indiretta.

Lo studio del cinema italiano nel periodo che va dal '28 al '36, dovrebbe imperniarsi essenzialmente nell'analisi dei film di Blasetti e di Camerini. Le opere di questi due registi sono la migliore bussola per chi voglia orientarsi nell'interpretazione di questo periodo.

Nelle loro opere sono rappresentati i sentimenti, le passioni, e, a un tempo, le convenzioni della piccola borghesia e della borghesia italiana. Interessantissimo l'oscillare di Blasetti, dopo i suoi primi film piú impegnati, tra il mondo della favola, del simbolo, tra il gusto della parabola(i suoi film in costume, fino a *Fabiola*) e le figure piú cordiali o drammatiche della cronaca (*Quatro passi frà le nuvole, Un giorno della vita*).

Questa oscillazione corrisponde ad uno schema classico della cultura borghese. Non c'è scrittore dell'ottocento — romantico, postromantico o naturalista — che non abbia sentito, in contrapposto al gusto per il presente, per la cronaca, la tentazione di un'evasione in qualche fantasticheria pagana o moresca (in modo estremamente limpido proprio Flaubert).

Camerini è l'interprete sotterraneo, sottile, di un mondo chiuso « tra le quattro pareti » è il poeta di quella media società italiana che ha servito sempre di massa di manovra per le classi privilegiate e che è stata sempre pronta a farsi ammazzare in qualche sperduta regione africana, a patto di veder illustrate le proprie gesta sui libri per le

scuole elementari o sulla « Domenica del Corriere ». Camerini rispecchia, nei suoi film, la vita quotidiana, la vita « in borghese » di questi eroi, con un'affettuosità che a volte diventa commozione artistica. Blasetti è l'espressione irruente, l'esplosione, il grido spesso sofferente, *di questo stesso mondo*. Mai, come durante il fascismo, la piccola borghesia e i suoi intellettuali si sono piú illusi di esser divenuti i protagonisti della storia nazionale.

E' estremamente facile ricondurre tutto ciò che resta del cinema italiano di quegli anni (al di fuori di Blasetti e Camerini) alle radici naturali del conformismo piú piatto. Non è piú una novità dire che il cinema « rosa » era, obbiettivamente, fascista, in quanto contribuiva a nutrire il popolo italiano di favole assurde e stupide.

Inizio della seconda crisi

Quando comincia il periodo delle guerre, il fascismo « mobilita » ufficialmente il cinema, e richiama i registi piú in vista ai temi attuali dell'eroismo legionario. Quando questi temi non sembrano piú sufficienti a galvanizzare le folle, si fa ricorso alla sempre efficace « romanità ». Poi, ad uno ad uno, gli slogans e i motivi ricorrenti di *tutta* la propaganda fascista penetrano e dilagano nella cinematografia italiana. Il cinema italiano si schiera in prima linea nella campagna di calunnie contro il popolo spagnolo e quello sovietico, e, via, via, contro tutte le nazioni democratiche.

Eppure, è proprio in quegli anni che comincia a manifestarsi la nuova frattura. Man mano che il regime fascista, attraverso la pazzesca politica bellicista, entra in crisi, profondi fermenti antidittatoriali si propagano tra le masse, e alcuni gruppi di intellettuali italiani, sensibili alle ripercussioni di questo sgretolamento sotterraneo, cominciano a orientarsi in senso democratico. L'opposizione si manifesta in due modi. Una corrente, piú decisa, si volge, sia pure intellettualisticamente, al « problema sociale ». Un'altra ostenta un orientamento « formalista » in contraddizione con la retorica ufficiale. Questo doppio orientamento si manifesta anche tra i cineasti. Da una parte, nel campo degli studi, si riscopre il cinema sovietico e il cinema populista tedesco anti-nazista, si esalta Chaplin e il verismo francese. Le traduzioni, i saggi di « Bianco e Nero » passano di mano in mano, divengono i testi fondamentali della generazione piú giovane. Le battaglie polemiche del gruppo di « Cinema », la fronda nei giornali universitari contro il cinema ufficiale, i primi tentativi di De Sica, Visconti, Zavattini, sono le manifestazioni aperte di questo orientamento « sociale ». Dall'altra parte l'opposizione « formalista » conduce le sue battaglie polemizzando per la « libertà » e per l'« indipendenza » dell'arte. I film di Soldati, Castellani, Chiarini, Lattuada, con l'eleganza e la raffinatezza delle loro inquadrature, sono il frutto di questa polemica per una « prosa d'arte » cinematografica.

Il nuovo cinema Italiano

L'ingresso, sulla scena della storia d'Italia, delle masse popolari attraverso la guerra partigiana, l'insurrezione, l'instaurazione della Repubblica, determina le condizioni per una rivoluzione culturale. Questa rivoluzione culturale si manifesta, in modo violento, nel cinema italiano. Il cinema italiano è uno dei sintomi piú vivi del passaggio, in atto, dell'egemonia culturale, dalle mani delle vecchie classi dirigenti a quelle delle masse popolari. Non esistono film italiani artisticamente buoni che non siano obbiettivamente democratici. Il cinema, ha, a sua volta, nel campo della nostra cultura, una posizione chiave, di attacco e di rottura. La cultura italiana si presenta spesso, all'estero, come cinema italiano. Il successo dei nostri film ha determinato la « scoperta » di certi libri italiani e di certi pittori.

Soggettivamente la cinematografia italiana, articolata in una serie di film prodotti da varie personalità, è un fenomeno confuso in cui prevalgono spesso accenti romantici ed intellettualistici. Obbiettivamente la cinematografia italiana migliore rappresenta un fenomeno positivo, di urto, rispetto a tutta una tradizione culturale non soltanto cinematografica, ed è schierata in senso democratico e realistico. Il cinema italiano, per svilupparsi, esige un approfondimento in senso realistico.

Questo approfondimento sarà vissuto da ogni regista in modo particolare. E' evidente che Visconti intenderà eseguire le sue ricerche in un terreno diverso e distante da quello di Rossellini, e De Sica cercherà di scavare personaggi e situazioni secondo modi e regole che si differenziano profondamente da quelli di De Santis. Ma è certo che tutti questi registi hanno un'esigenza in comune: ed è quella di poter ricercare liberamente, nella vita reale della società che li circonda, i motivi di ispirazione, i temi, i suggerimenti, i conflitti traducibili in forme visive, in immagini cinematografiche. Non c'è regista italiano, oggi, che meriti questo nome, che non affermi di voler ispirarsi alla realtà, alla vita popolare, sia pure attraverso il filtro della piú raffinata elaborazione formale. E noi non crediamo che queste affermazioni siano da interpretarsi come sintomi di stanchezza nei rispetti del nuovo realismo, ma anzi come un desiderio di scavarne le ragioni piú profonde e di assumerlo come visione della vita e del mondo, come riflesso della dialettica concreta del reale.

Per questa ragione si può affermare che il cinema italiano è strettamente legato alle sorti dello sviluppo democratico della società italiana.

La strada del cinema Italiano

Il nuovo cinema italiano, per continuare nel suo cammino, chiede l'aiuto del pubblico, delle masse popolari.

Le sue vicende, in questi ultimi quarant'anni, ci hanno indicato come il cinema italiano non abbia una sua storia privata, che si compia per virtú di uomini d'ingegno. Il cinema italiano, cosciente dei suoi profondi legami con la storia del paese, esige la collaborazione del paese nel suo cammino oggi di nuovo difficoltoso. Esso ha bisogno dell'appoggio costruttivo della Critica, dei Circoli del Cinema, delle Associazioni popolari.

Una storia del cinema non può davvero ignorare certi episodi ormai famosi di alleanza tra cinema italiano e pubblico!

Questa alleanza è a tutto vantaggio dell'arte, perché essa si determina soltanto per l'iniziativa della parte piú cosciente del pubblico cinematografico, e tende a trascinare gradualmente strati sempre piú numerosi di pubblico intorno al cinema migliore. La difesa di film come *Ladri di biciclette, La terra trema, In nome della legge,* non è piú un fenomeno di fanatismo, ma è piuttosto un fatto di cultura; è la risultante di una serie di spinte singole, qualificate, in direzione di alcuni prodotti di livello elevato. Al fanatismo generico e balordo per i divi si va sostituendo, in Italia, l'interessamento ragionato per l'opera « cinematografica ». E' un fatto nuovo anche nella storia del costume. E' veramente il risultato operativo della critica migliore, la trasformazione della critica individuale in critica di massa. Da questa possibilità di trasformazione in fatto collettivo, cosciente, la critica assume oggi una funzione superiore a quella degli anni passati.

Carlo Lizzani

Il cinema scientifico (*)

Il film usato nell'insegnamento della scienza o di qualunque altra materia non potrà mai essere altro che uno strumento ausiliare. Non c'è film, per quanto ben fatto, che possa sostituirsi al maestro. Nelle mani di un cattivo insegnante diventa pericoloso perché questi può essere indotto a credere che il film sia atto a sostituirlo in tutto e per tutto e possa svolgere un compito che invece spetta a lui stesso di svolgere. Sarà portato a credere cioè che la sua funzione di maestro abbia perduto la sua importanza. Ciò è del tutto inesatto. L'insegnante resterà sempre l'elemento fondamentale, e se sarà un buon insegnante il film diverrà effettivamente uno strumento per ampliare, integrare ed arricchire le sue lezioni. In caso contrario invece il film non potrà certo migliorare la sua tecnica di insegnamento. Credo sia importante sottolineare questo punto, dato che con l'introduzione del film didattico, in questi ultimi anni si tende a creare una pericolosa illusione, quasi che ormai si possa fare a meno di un numeroso e ben addestrato corpo di insegnanti, per ridursi ad una ristretta cerchia di professori altamente specializzati in questo tipo di insegnamento. E' questo un grave errore, tanto piú grave in campo scientifico dove c'è un altro fattore di estrema importanza da considerare: quello cioè della esperienza pratica. Nell'insegnamento scientifico l'esperienza che si acquisisce in laboratorio è fondamentale e non potrà mai essere sostituita dalle dimostrazioni compiute dal professore o dalla visualizzazione di esperimenti che lo studente dovrebbe fare con le proprie mani. Noi tutti sappiamo che la via per arrivare al buon esito di un esperimento di laboratorio è costellata di innumerevoli ostacoli e che è appunto il sormontare questi ostacoli che dà allo studente quella destrezza tecnica che gli sarà necessaria piú tardi quando lavorerà su un tema scientifico proprio. Lo studente non imparerà mai a superare quegli ostacoli se si limita ad osservare come fanno gli altri, ma bisogna invece che lui stesso apprenda gradualmente a fare da sé. Soltanto in tal modo potrà crearsi la necessaria tecnica sperimentale.

Soltanto dopo aver ricondotto nei giusti limiti la funzione che possono avere i film didattici nel campo della scuola, si può trattare

(*) Lezione tenuta al corso di filmologia 1949-50, presso l'Università di Roma.

del lato positivo della questione, mettendo in rilievo il considerevolissimo valore che questi film possono assumere ai fini di ogni tipo di insegnamento — sempre però tenendo presente la funzione preminente del maestro e la grandissima importanza della pratica sperimentale.

In linea generale gli usi che può avere il cinema nella educazione scientifica sono su per giú questi quattro:

1. Come metodo economico per mostrare fotografie e riproduzioni ad una intera classe di studenti;

2. Per illustrare delle scene che per ragioni varie, geografiche o pratiche, non si potrebbero altrimenti mostrare ad una intera classe di studenti;

3. Per mostrare dei processi complicati che non possono essere chiariti con altrettanta evidenza mediante l'uso di diagrammi fissi;

4. Per fornire del materiale atto ad integrare l'insegnamento.

Naturalmente non è mia intenzione affermare che questa mia enumerazione dei quattro punti segua l'ordine della loro importanza. Ogni insegnante anzi dovrebbe decidere per conto suo sul valore relativo di essi. Per parte mia ritengo che il secondo e il terzo punto siano quelli che hanno maggior valore nei riguardi dei film didattici. Tuttavia la mia è una opinione del tutto personale e non mi bisticcerò con nessuno che voglia cambiare questo ordine. Cercheremo ora di trattare uno per uno questi punti e di illustrare per quanto è possibile ognuno di essi con un esempio pratico.

Come metodo economico per illustrare una scena determinata, per esempio gli elementi di un paesaggio oppure le varie parti di un apparecchio, l'uso del cinema è simile a quello delle lastre o della pellicola fissa. La lastra anzi è ancora piú economica dell'uso della pellicola a questo scopo, ma naturalmente richiede un proiettore speciale; quando invece si ha già a disposizione un proiettore cinematografico, l'uso del film per illustrare queste scene evidentemente è assai meno costoso di quanto non sia l'acquisto di fotografie o diagrammi singoli per ogni due o tre studenti. Inoltre il film è atto a mettere in evidenza taluni punti o particolari che vanno osservati a parte, tagliandoli fuori dalla veduta generale. Dato che non ho a mia disposizione un film di argomento scientifico per illustrare questo esempio, vi mostrerò invece una pellicola sulla Abbazia di Westminster che chiarisce assai bene il concetto. Nel caso presente infatti il film viene usato nello stesso modo come se si trattasse di illustrare un certo tipo di fabbrica di prodotti chimici dove si produca, diciamo, acido solforico. Il film mostra i particolari di una delle nostre chiese piú antiche e piú importanti. W. A. Come vedete si tratta in gran parte soltanto di una serie di fotogrammi immobili, che si sarebbero potuti anche montare su lastre. Il valore del film sta nel fatto che una sola pellicola può essere usata per mostrare le scene che vedete ad un vasto gruppo di studenti, che in pratica è per cosí dire illimitato. Se invece, si volesse

illustrare lo stesso argomento facendo uso di fotografie isolate, o contenute in libri di testo, ci vorrebbe almeno un libro per ogni due studenti, oppure sarebbe necessario passare di mano in mano, libri o fotografie con grave perdita di tempo.

Per convalidare il secondo punto sull'uso del film didattico, ho scelto un esempio che ritengo eccellente nel suo genere. Si tratta della ripresa di una delicatissima operazione chirurgica, diretta ad estirpare un intero polmone affetto da tumore. In condizioni normali questa operazione può essere osservata da vicino soltanto da uno o due studenti al massimo. Tutti gli altri dovrebbero assistire da lontano e non potrebbero farsene che una idea molto superficiale. Questa difficoltà viene brillantemente superata dal cinematografo con l'uso di vari mezzi. Anzitutto adoperando un teleobbiettivo, la macchina da presa può essere ravvicinata quanto l'occhio stesso del chirurgo, mentre in realtà rimane ad oltre tre metri di distanza, evitandosi in tal modo di intralciare minimamente l'opera del chirurgo. Inoltre facendo uso di diagrammi interpolati, il progredire della operazione può essere chiarito durante il corso stesso di essa, mentre un commento parlato potrà spiegare quanto il chirurgo sta facendo, cosa che in condizioni normali lui stesso non potrebbe mai fare. Infine, una volta mostrata l'operazione, il film potrà efficacemente ricapitolare la lezione da esso impartita. Per la natura stessa dell'argomento questo film è piuttosto spiacevole a vedersi e perciò desidero avvertire tutti coloro che sono minimamente impressionabili di non guardarlo. Mi dispiace di aver dovuto scegliere un esempio cosí poco attraente, ma ritengo che esso costituisca un esempio per cosí dire classico nel suo genere, atto a chiarire il concetto meglio di qualunque altro. Osservandone le scene, vi potrete rendere conto con quanta chiarezza siano mostrate le varie fasi e fino a quale punto a tale chiarezza contribuiscano i diagrammi che di tanto in tanto interrompono l'azione. Sono certo che tutti saranno d'accordo nel dire che questo film illustra un argomento che con altri mezzi sarebbe impossibile illustrare contemporaneamente e con altrettanta evidenza ad un intero gruppo di studenti.

Devo anzi dire che questo film è talmente vicino alla perfezione da annullare quasi la mia tesi primitiva circa la assoluta necessità della esperienza pratica e l'impossibilità di sostituirla con l'uso del cinema. Non arriveremo tuttavia a dir questo perché l'operazione mostrata dal film, malgrado la sua complessità, è lineare. Nessuno di quegli ostacoli e di quelle variazioni che possono sopravvenire in altri casi simili si presentano nel caso in questione. Perciò resta sempre necessario allo studente assistere il chirurgo in molte di queste operazioni per impadronirsi di tutte le variazioni di tecnica necessarie alle diverse condizioni in cui tali atti operatori si svolgono. Il film che abbiamo mostrato quindi potrà forse diminuire la quantità di esperienza pratica necessaria, ma non potrà sostituirsi ad essa.

La terza delle mie classificazioni circa l'utilità del cinema scientifico è forse quella che ha maggior valore e che, sotto taluni aspetti,

è la piú difficile ad illustrare. Credo sia la cosa migliore cominciare col mostrarvi due esempi per chiarire la mia idea prima ancora di cercare di illustrare il valore che io le annetto. Ambedue gli esempi sono tratti da film girati ai fini dell'insegnamento medico; tuttavia il secondo di essi ha valore di paradigma per gli studenti di qualsiasi altra disciplina scientifica. Il primo film è relativamente semplice. La sequenza che vi mostrerò serve ad illustrare la maniera in cui si dovrebbe procedere per fare una iniezione spinale, spiega le ragioni per cui si arriva ad una somministrazione errata, nonché il modo di evitare questi errori. Inizieremo con la visione del film e lo commenteremo alla fine.

Come vedrete, esso mette in evidenza dei fatti che non si possono illustrare mediante diagrammi fissi. Si potrebbe forse arrivare allo stesso risultato compiendo l'operazione dinanzi ad un tubo a raggi X per proiettarne tutte le fasi su uno schermo. Questa dimostrazione però non raggiungerebbe mai la chiarezza della esemplificazione diagrammatica; inoltre il numero di persone che potrebbero assistervi sarebbe necessariamente ridotto. E' probabile che mediante una serie di diagrammi fissi si potrebbe ottenere un risultato analogo, ma non mai altrettanto chiaro ed evidente quanto si ottiene con l'uso di diagrammi animati.

Il valore del diagramma animato sarà ancor maggiormente accentuato nel secondo esempio. Si tratta di una sequenza che mostra il passaggio di gas narcotici attraverso un apparecchio di anestesia. I vari cerchietti sono simboli che rappresentano i diversi gas. Questi simboli sono spiegati nel commento. Sfortunatamente, a causa della mancanza di corrente non è stato possibile stampare in tempo una copia di questo film con commento in italiano. Devo perciò usare la copia con commento in inglese. I gas seguono la direzione che seguono nell'apparecchio reale e il loro comportamento generale è qualitativamente uguale a quello dimostrato dai diagrammi.

E' evidente che la spiegazione si avvantaggia immensamente dal movimento; l'azione delle valvole, la distinzione tra gas inspirati e gas espirati dal paziente, è chiarita assai meglio dal disegno animato di quanto non si potrebbe mai fare con una serie di diagrammi fissi. Questo è ciò che considero il valore fondamentale del cinema in questo campo. Esso è in grado di mostrare diagrammaticamente ciò che avviene in ogni singolo processo, ma invece di suddividere l'azione in fasi, può mostrarla intera nella sua continuità. Il processo qui dimostrato non si può spiegare né con un modello, né con un diagramma fisso. Naturalmente è necessario che lo studente abbia fin dall'inizio una idea chiara di quanto avviene nell'apparecchio, ma una volta che tali fatti basilari siano noti, il film sarà un valido appoggio per la sua memoria visiva, chiarendo quei punti che la sua concezione precedente, necessariamente statica, non aveva afferrato completamente.

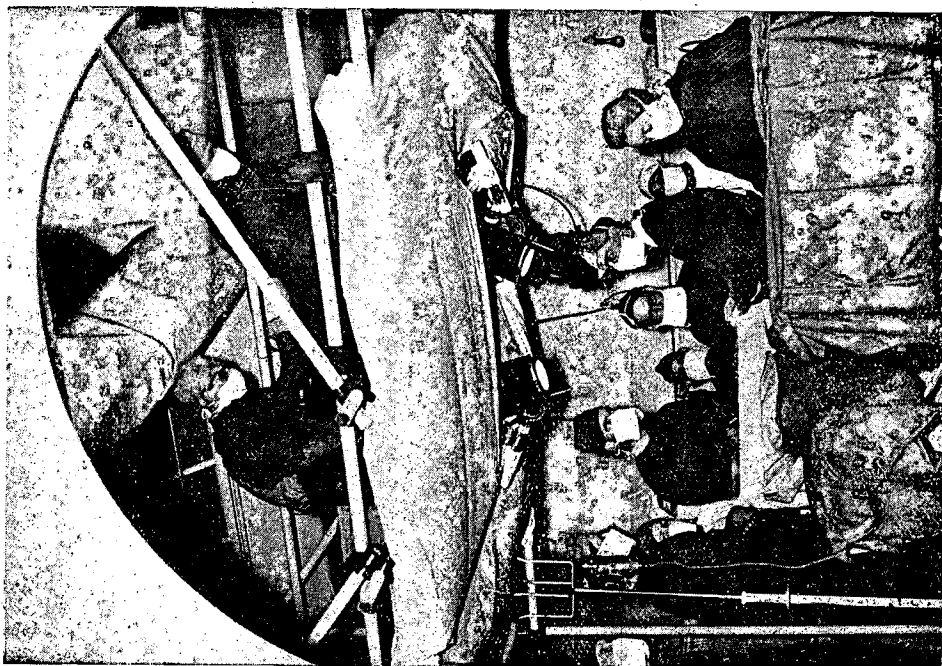
Potrei mostrarvi una quantità di altri film che appartengono alla stessa categoria che, lo ripeto, ritengo essere la piú importante. Vi

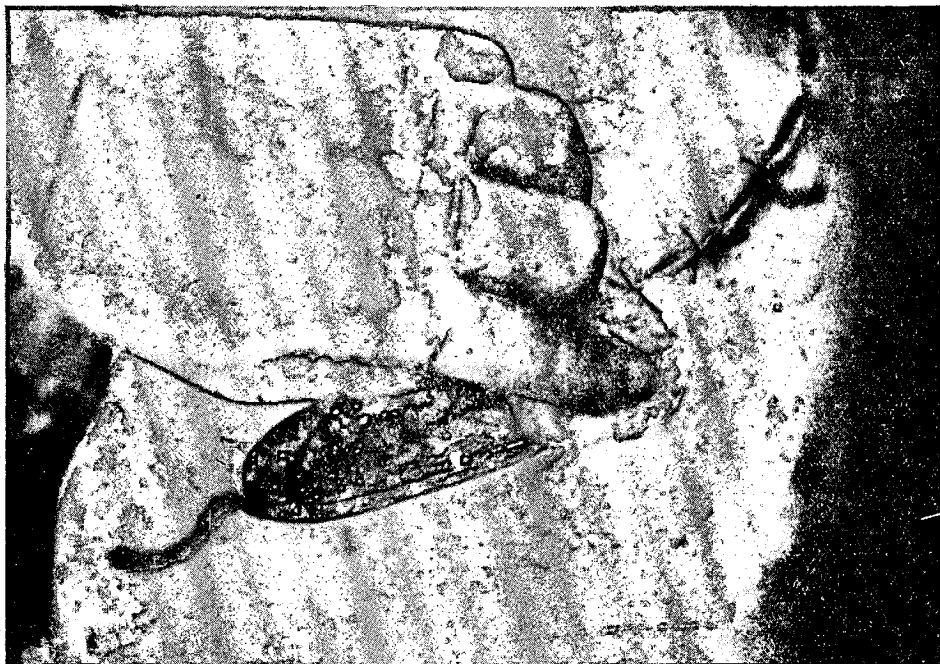
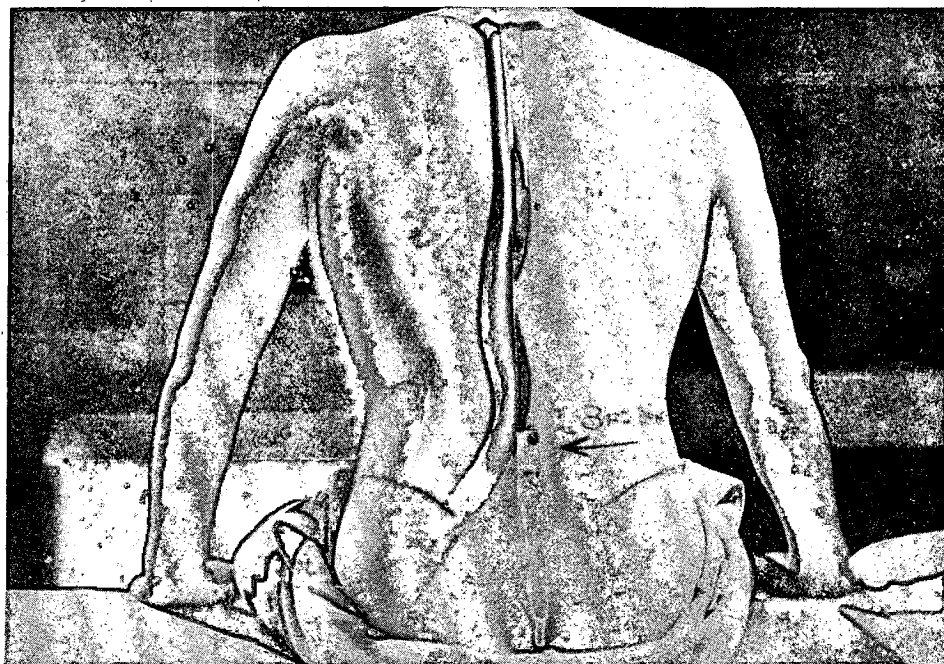
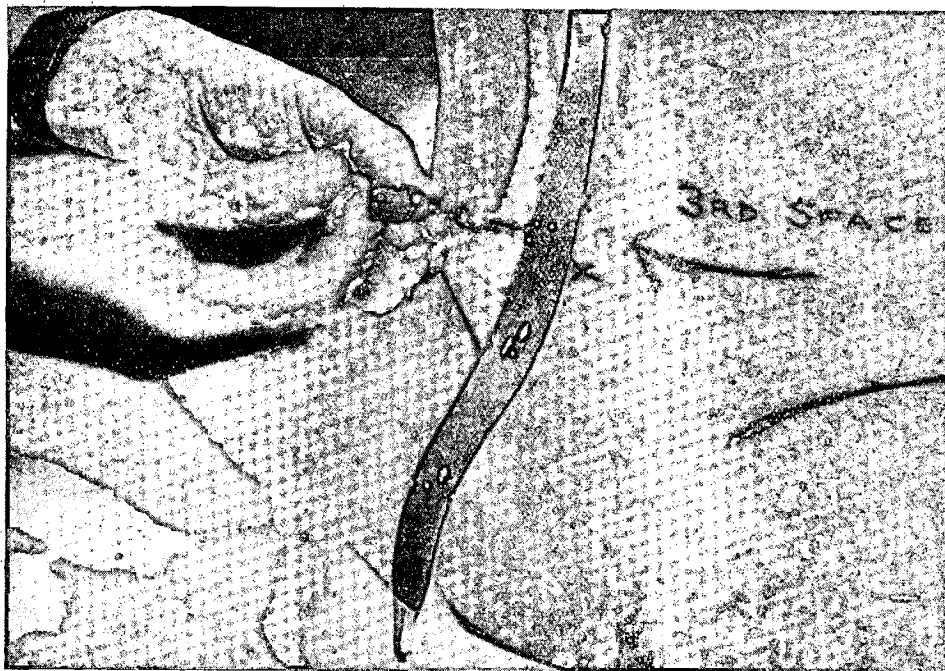
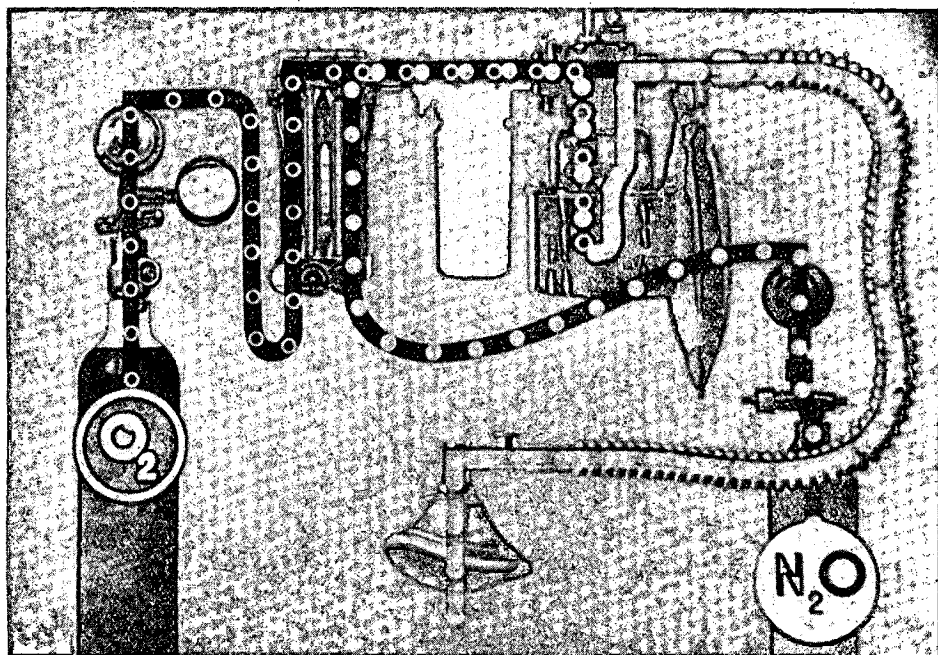
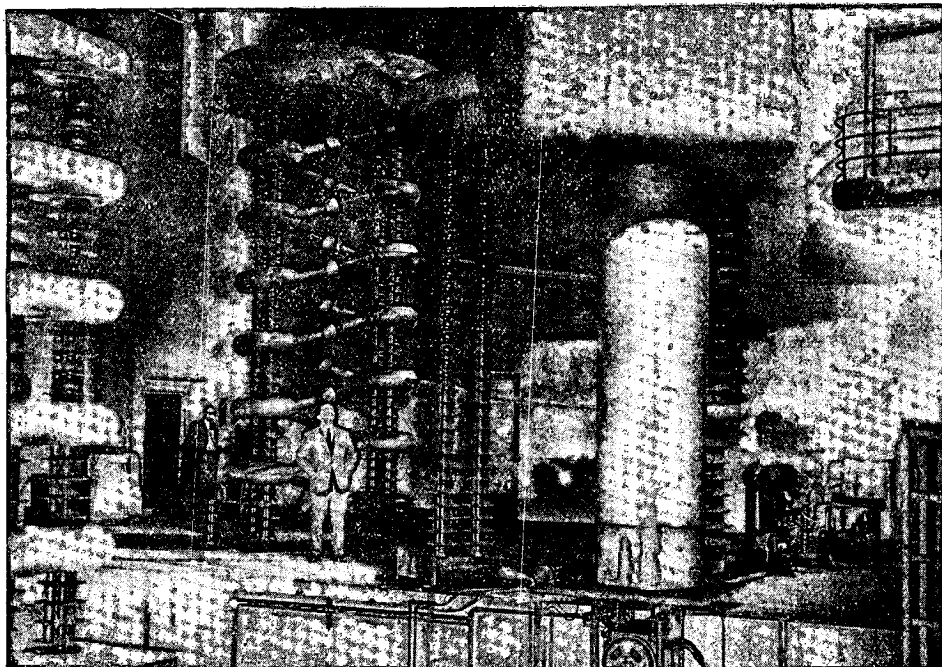
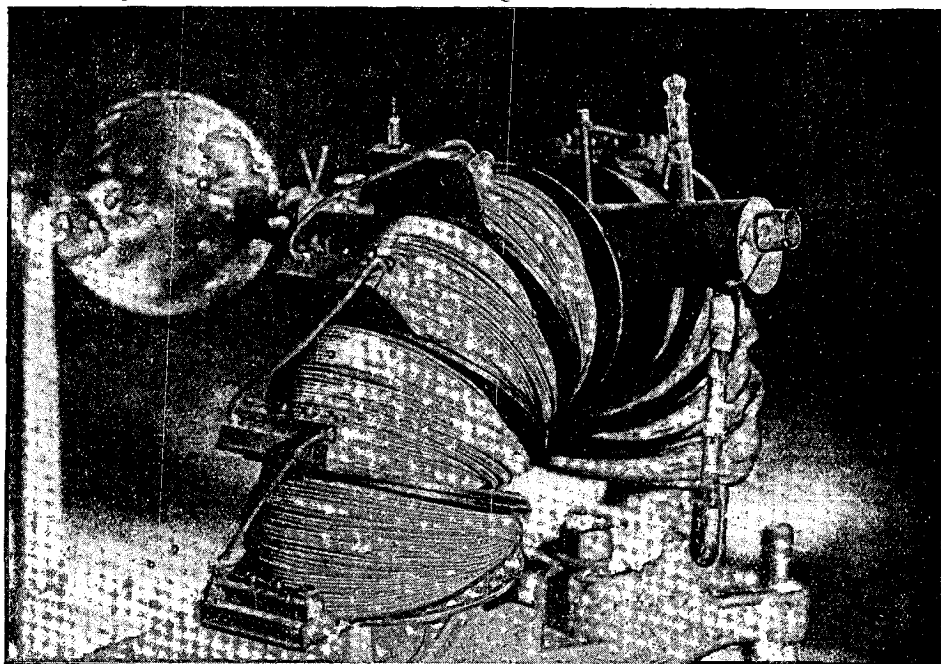
sono ad esempio dei film che dimostrano il significato delle funzioni matematiche e che chiariscono con molto maggiore efficacia i processi da seguire nella soluzione di una equazione differenziale, di quanto non si possa mai fare con grafici fissi. Vi sono altri film che illustrano i principi del volo assai piú chiaramente di quanto si possa mai fare con qualsiasi altro metodo, compreso quello sperimentale. Esiste infine un intero gruppo di film usati a fini statistici. Questa scienza si avvantaggia in modo particolare della sovrimposizione di due o piú figure statistiche, in modo da indurre separatamente la prima impressione, poi separatamente la seconda impressione ed infine il confronto fra le due figure sovraimpresse. Un esempio elementare potrebbe riguardare la statistica demografica. La prima figura potrebbe simboleggiare visivamente il numero dei morti all'anno per ogni mille abitanti. La seconda potrebbe indicare diagrammaticamente il numero delle nascite all'anno per ogni mille abitanti. La terza figura potrebbe esser costituita da una sovrimpressione delle prime due e verrebbe ad indicare la crescita o la diminuzione della popolazione mediante un semplice confronto. Tutto ciò naturalmente potrebbe esser dimostrato anche con l'uso di tre diagrammi separati, ma certo con minore evidenza e chiarezza.

La quarta categoria dei film utili nell'insegnamento scientifico non soltanto è la piú vasta numericamente, ma è anche quella che contiene il maggior numero di film mal fatti e talora del tutto privi di valore. Perciò è anche la categoria alla quale è opportuno accostarsi con la massima cautela.

Per il cattivo insegnante questi film sono una specie di manna dal cielo perché riempiono il tempo senza alcuno sforzo da parte sua, mentre per gli allievi essi sono piú dannosi che utili. Sarei lieto di potervi mostrare uno di questi film veramente mal fatti per darvene un esempio — e infatti ne esistono moltissimi — purtroppo però non abbiamo l'abitudine di conservarne qui a Roma e mi è mancato il tempo di procurarmene uno. In compenso ve ne mostrerò uno assai buono appartenente a questa categoria, dal titolo di « Fisica Atomica ». Purtroppo il commento è in lingua inglese, ma lo considero talmente adatto ad illustrare la mia idea, che preferisco visionare questo film piuttosto che un altro meno buono che abbia un commento in italiano. Ho scelto la seconda parte del film che è composto di cinque parti in tutto. Questa scelta, del tutto arbitraria, è motivata dalla necessità di guadagnar tempo. Dico questo per sottolineare che qualunque altra parte sarebbe ugualmente servita allo scopo.

Il merito principale del film sta nel fatto che è accurato, compilato in forma semplice e senza drammatizzazione eccessiva. E' una descrizione semplice e lineare degli sviluppi scientifici nel campo della fisica atomica durante i due ultimi secoli.

Tutte le nozioni sono quanto è piú possibile concentrate senza andare a scapito della chiarezza. Esso contiene una eccellente raccolta di materiali supplementari per tutti gli studenti di fisica, specie per

CHIRURGIA TORACICA - BRITISH COUNCIL
Sistemazione delle macchine da presa e delle luci per fotografare operazioni toraciche

CHIRURGIA TORACICA - BRITISH COUNCIL
Esposizione del polmone malato

CHIRURGIA TORACICA - BRITISH COUNCIL
Sutura dell'incisione

ANESTESIA SPINALE - I. C. I.
Illustrazione degli effetti di diversi anestetici su un modello di canale spinale

ANESTESIA SPINALE - I. C. I.
Dimostrazione di anestesia alla parte inferiore del canale spinale

SOMMINISTRAZIONE CONTINUA - I. C. I.
Diagramma del percorso del gas nell'apparecchio per anestesia

FISICA ATOMICA - G-B INSTRUCTIONAL
Laboratorio per lavori ad alta tensione all'università di Cambridge

FISICA ATOMICA - G-B INSTRUCTIONAL
Primo spettrografo di massa disegnato da Aston

l'ultimo anno di liceo o il primo anno di Università. Il film non tende in alcun modo a sostituirsi allo studio degli elementi di fisica e chimica necessari ad intendere l'argomento. Esso dovrà essere usato, come del resto tutti gli altri film appartenenti a questa categoria, per cristallizzare i concetti degli studenti e per ravvivare l'insegnamento. Non contiene quasi nulla che un buon professore non sia in grado di insegnare per conto suo, ma riesce a concentrare in breve spazio tutte queste nozioni e ad integrare tutto l'insegnamento supplementare che alle lezioni principali dovrebbe accompagnarsi.

Naturalmente nel campo scientifico vi sono molti altri film di questo tipo. Molti ve ne sono anche nei campi affini come la geografia, per esempio « Water Cycle », « Weather Forecasting » ecc., ma per stasera mi manca il tempo di mostrarveli. A mo' di avvertimento sarà utile dire che questo tipo di film deve essere usato soltanto in questa forma integrativa e quindi con una certa moderazione.

Credo di avere trattato in tal modo gli usi essenziali del cinema nell'insegnamento scientifico. Se ho dovuto necessariamente essere alquanto breve e conciso, spero tuttavia che gli esempi pratici abbiano sufficientemente chiarito quanto avevo in mente di dire. Se ho lasciato in sospeso talune questioni, ciò è dovuto alla mia convinzione che soltanto la discussione delle contrastanti opinioni potrà risultare nell'uso migliore del materiale a nostra disposizione e potrà indirizzare nella direzione giusta i nostri sforzi ulteriori. Se ho assegnato al cinema un posto sussidiario nell'insegnamento scientifico, non dico però che questo posto non sia importante.

Credo che l'uso del cinema nell'insegnamento scientifico possa essere e sarà certamente incrementato, ma a rischio di apparire noioso, desidero terminare sottolineando ancora una volta che nelle mani di un buon insegnante il film è uno strumento prezioso, che diventa però assai pericoloso nelle mani di un maestro meno coscenzioso.

P.A.I. Tahourdin, M.A.B. Sc., D.Phil.
del British Council

Marxismo, arte, cinema (*)

Un pittore russo — il Plastov — ha, recentemente, presentato al pubblico due quadri: l'uno raffigurante l'operazione della « battitura » in una fattoria sovietica, l'altro dedicato al « Ritorno dei minatori a casa dopo il lavoro ».

Naturalmente, il pittore ha cercato le fonti dei due lavori nella *sua* ispirazione, e cosí, ha visto sorgere, nel suo spirito, immagini di contadini oppressi dalla calura, dalla sete, su un'aia infuocata; e, per l'altro quadro, immagini di minatori affaticati, stanchi. Il Plastov, cioè, con quella libertà d'ispirazione, senza la quale non vi può essere creazione artistica, ha inteso esprimere, in immagini pittoriche, le vibrazioni del suo sentimento in ideale contatto con la penosità del lavoro: quella penosità, in cui è pur la radice stessa del suo valore etico. (Infatti, questo valore finirebbe se il lavoro avesse le caratteristiche di una « partita di campagna » o di un qualunque « svago », cioè un contenuto edonistico: utopia, che, molto tempo fa, fu ripetuta anche in Italia, in modo ridicolo — purtroppo — da un economista, che senza dubbio è intelligente e colto). Comunque, cosí il pittore ha visto i suoi contadini e i suoi minatori; il giudizio — trattandosi di un'opera d'arte — deve dirigersi alla potenza espressiva, al raggiunto — o meno — linguaggio pittorico, non al concetto che il Plastov ha del lavoro in regime sovietico. Ma — ci si potrebbe obbiettare — se, invece, i contadini e i minatori russi non mostrano mai stanchezza? Poiché questa sarebbe una domanda ridicola, possiamo ipotizzarla in quest'altro modo: « E se quei contadini, quei minatori *non devono* mostrare stanchezza?... Come, al-

(*) L'esame delle formulazioni teoriche marxistiche sull'arte del film, non poteva essere serio, senza prima avere criticamente chiarito, nei suoi principi, la « *estetica* » quale può derivare dalla dottrina del materialismo storico: di cui, naturalmente, occorreva dare una valutazione. Diciamo ciò per quegli « empirici » del cinema, che si scandalizzano delle discussioni di filosofia dell'arte...Le quali saranno sempre la base e il fondamento di ogni studio sul film, finché non sarà stato dimostrato che il mondo cinematografico interessa solo gli empirici, i mestieranti e i « propagandisti » di tutti i colori. (Anche se alcuni di costoro scrivono enormità in solenni Enciclopedie, che, pure — un tempo — portarono l'impronta di uomini illustri, di Maestri!).

Inoltre, osserveremo (e dopo torneremo su questo punto) che nel Convegno in cui Pudovchin ed altri lessero le loro relazioni, si parlò *non* dell'*arte del film,* ma dei « presupposti marxisti ». I quali, quindi, dobbiamo cercare di mettere a fuoco.

lora, il Plastov ha potuto dipingere ciò che *non deve* avvenire? ». Ha potuto farlo, perché egli non si è ispirato a ciò che dovrebbe essere ma a ciò che è, a ciò che offre la vista dell'uomo, che si è sottoposto alla fatica.

Comunque, quelle domande dimostrano (sono state fatte!) che — secondo i critici marxisti — l'artista *non doveva* ispirarsi alla realtà (cioè alla realtà *tale per il suo spirito*) ma agli ordini dell'autorità.

Ma quei quadri — se riusciti artisticamente — possono ottenere il consenso, l'ammirazione estetica anche di chi del lavoro umano abbia un altro concetto, un altro qualunque concetto? Questo è il punto interessante. Insomma, per aderire con il sentimento, con la fantasia, con la razionalità a un'opera d'arte (sorta, appunto unitariamente dal sentimento, dalla fantasia, dalla razionalità dell'autore) occorre essere d'accordo con lui sulla visione della vita, sui concetti sociali, religiosi, politici, ecc.? La risposta a questa domanda la troviamo in una « *Lettera dal carcere* » di Antonio Gramsci, che fu davvero un uomo di alta levatura spirituale, una ricca personalità. Scriveva, dunque, il Gramsci, il 5 settembre 1932, dalla casa penale di Turi: « ...è certamente inesatto il giudizio, che mi attribuisci, secondo il quale avere amore per uno scrittore o un altro artista non è lo stesso che avere per lui della stima. Non ho potuto mai scrivere una simile banalità; ...*forse io ho distinto il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica cioè lo stato d'animo di entusiasmo, per l'opera d'arte come tale, dall'entusiasmo morale, cioè dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'artista*; distinzione che mi pare criticamente giusta e necessaria. Posso ammirare esteticamente « *Guerra e Pace* » di Tolstoi e non condividere la sostanza ideologica del libro; se i due fatti coincidessero, Tolstoi sarebbe il mio « vademecum », il mio « livre de chevet ». Cosí si può dire per Shakespeare, per Goethe, e anche per Dante. Non sarebbe esatto dire lo stesso per il Leopardi, nonostante il suo pessimismo. Nel Leopardi si trova, in forma estremamente drammatica, la crisi di transizione verso l'uomo moderno; l'abbandono critico della vecchia concezione trascendentale (1) senza che ancora si sia trovato un *ubi consistam* morale e intellettuale nuovo, che dia la stessa certezza di ciò che si è abbandonato... » (2). Da queste righe del Gramsci, si trae dunque una risposta assolutamente negativa alla domanda sopra formulata. E, cioè, si fissa lucidamente il concetto che, certo, *vi può* essere concordanza nello spirito di questo o quell'individuo, fra l'ammirazione estetica e l'assenso concettuale (cosí come avveniva, nel Gramsci, di fronte al travaglio morale di Leopardi) ma che tale concordanza non è necessaria: un ateo, per esempio, può ammirare la *Divina Commedia* o

(1) Probabilmente, il Gramsci voleva intendere: « *trascendente* ».

(2) Dal volume « *Americanismo e Fordismo* » a cura di Felice Platone a pag. 94, (La sottolineatura è nostra).

i *Promessi Sposi,* cosí come un credente può ammirare, poniamo, un romanzo amabilmente distruttivo di Anatole France.

Dunque il giudizio estetico è autonomo dal giudizio morale; e ciò perché la creazione artistica è spiritualmente autonoma, ha in sé la sua moralità consistente nel passaggio dialettico dall'irrazionalità del sentimento alla razionalità, in cui le « immagini », i « fantasmi » sono assunti e ricevono *universali* dimensioni.

Invece, pare che i critici della « *Gazzetta letteraria* » di Mosca (V. « *Le Figaro Littéraire* » del 22 aprile 1950) non siano precisamente d'accordo con Antonio Gramsci.

Giudicando, infatti, i due quadri del citato pittore russo, essa « *Gazzetta* » non si ferma a valutarne la piú o meno raggiunta purezza espressiva, ma condanna le due opere perché *non è d'accordo con il « mondo ideologico » dell'autore*; cioè fa proprio quello che — secondo Antonio Gramsci — non dovrebbe fare... E, a proposito del primo quadro, scrive: « L'arte del realismo socialista non ha nulla a che vedere con *l'aspetto sensuale e animale del mondo* rappresentato dalla pittura impressionista »; e sull'altro uqdaro del Plastov, cosí si esprime: « I minatori appaiono stanchi e disfatti.. Essi, invece, *dovrebbero avere* aspetto lieto e gioioso ».

E, infine, « Gazzetta » conclude che lo stile socialista realista « dipinge l'ideale e non il reale ». Sicché (e vedremo che ciò illumina non poco sul « realismo socialista ») il *reale* di cui parla la « *Gazzetta* », al contatto con l'aggettivo « *socialista* » si trasforma in ideale.

Ora, questo è un punto di grandissima importanza, in quanto contiene un'affermazione, secondo la quale il cosí detto realismo, verismo, ecc., teorizzato dall'« estetica » marxista lenin-stalinistica è semplicemente inesistente; o, meglio, è un accorgimento pratico, una specie di « alibi », per attuare meglio l'asservimento dell'arte a fini extra-artistici (che sarebbe, poi, *l'ideale* di cui parla la « Gazzetta » moscovita).

Ma questo punto, fondamentale, merita dei chiarimenti.

* * *

Effettivamente, il *verismo,* il *realismo* è inattuabile nel dominio dell'arte. Come altra volta scrivemmo, anche il piú verista degli autori, colui che vuole immettere nella crazione artistica il *vero,* il *reale,* deve per lo meno scegliere, dal reale stesso, degli elementi, che poi, nel suo spirito creatore, si comporranno in unità espressiva; cioè ne nascerà sempre un'opera *diversa* dalla realtà. Inoltre occorre non dimenticare che « verismo » è una semplice formula, la quale può essere come un punto di ritrovo riguardante le fonti d'ispirazione (cioè un « quid » pre-artistico) di questo o quell'autore, e — anche — i criteri teorici di

chi vuol giudicare le opere d'arte, con quel metro. Ma, nella viva realtà della creazione, il « realismo » è semplicemente impensabile.

E', quindi, fatale che anche gli artisti sovietici (Marx-leninisti-stalinisti) non siano, non possano essere *realisti,* se veramente hanno un mondo poetico da esprimere; e questa verità contrasta con l'assurda utilizzazione dell'arte ai fini propagandistici. Diciamo *assurda,* in quanto l'unico risultato praticamente raggiungibile è, se mai, l'asservimento degli individui-artisti, in quanto, però, uomini viventi nella pratica, non in quanto « creatori ». Diciamo ciò non per condannare quella ideologia (non è qui nostro compito) in quanto cerca di raggiungere i suoi fini, ma per lumeggiarne, spassionatamente, i suoi rapporti con il mondo dell'arte e, piú vastamente, dei valori spirituali.

* * *

Tre osservazioni qui s'impongono, per approfondire il problema — per lo piú trattato a cuor leggero, da « amici » e « nemici » del comunismo bolscevico — dei rapporti fra pratica politica, sociale e arte (vista nel quadro dei valori assoluti) nell'orizzonte dottrinale del marxismo e delle sue filiazioni bolsceviche.

I) In primo luogo, è sintomatico che, l'anno scorso, la francese « *Revue des études soviétiques* » pubblicasse un articolo su Tolstoi, considerandolo e lumeggiandolo come il santo padre del comunismo bolscevico; ed è sintomatico perché — vista in profondità — quell'attribuzione di paternità spirituale ci fa comprendere il bolscevismo, considerato non solo come fenomeno dei connotati universalistici, *sotérici,* cioè quasi di religione laica, da diffondere in tutto il mondo, ma come un « momento » storico di alcune profonde correnti dello spirito russo. Il quale è mistico (com'è risaputo); ma è sostanzialmente volto a un misticismo immanentistico, che, precisamente in Tolstoi, trova la sua piú alta, piena espressione e le sue universali significazioni.

C'è il trasferimento dal « trascendente » all'« immanente » della aspettazione escatologica, che Agostino, nell'atto in cui iniziava il pensiero filosofico cristiano, formulava nelle sublimanti parole « *Haec nostra spes, res erit* ». Il misticismo tipicamente « tolstoiano », — dal quale sgorgano l'ansia di proselitismo e la inflessibile spinta del bolscevismo — è affermato nel porsi l'attuazione di una ideologia come dovere *religioso* (meglio: *pseudo-religioso,* secondo la nostra mentalità).

II) Ma la « speranza » è « certezza » per i credenti; sia che pongano nel Dilà il fine e il coronamento della vita, sia che lo pongano nella storia; nell'un caso e nell'altro, vive una dialettica, sia che essa si diriga — platonicamente — al trascendente, sia che essa si dispieghi nella storia. Ma che significa *continuità dialettica*? Significa che il coronamento, il fine del processo spirituale *già deve vivere* nelle tappe ideali che lo preparano, e se, per coloro che si volgono a una realtà extra-temporale, valgono le parole di Lutero che « nella speranza già godiamo le primizie della vita immortale », nel misticismo *sociale* del

bolscevismo (che abbiamo chiamato immanentistico) queste primizie non possono configurarsi che come delle realtà *già viventi, in atto*. E se, per il cristianesimo, il « Regno » — che pure « non è di questo mondo » — trova, nello spirito dei fedeli, la realtà terrena (le « primizie »), nella religione *laica* del comunismo, il suo « Regno » trova, nello sprito dei suoi fedeli, la sua realtà *presente, terrena,* che, — appunto perché dialettica, è anche *primizia* del suo pieno realizzarsi nella storia. Ma, nell'uno e nell'altro caso, si tratta di trovare un *punto di contatto* fra l'idealità vagheggiata e la realtà che non è ancora totalmente permeata da quelle idealità, notando però che, mentre — nel cristianesimo — la stessa posizione trascendente del « Regno » giustifica il suo non identificarsi con la storia umana in atto, nel misticismo immanentistico, invece, (in cui è *nella storia* ogni realtà) non si può ammettere che il *reale* non coincida, nella sua dialettica, con la dialettica stessa dell'ideologia. Quindi, — e le parole, su riportate, della « *Gazzetta letteraria* » a proposito di Plastov, hanno appunto questo significato — non è pensabile un *realismo che non coincida con una certa specie di idealismo*. Il realismo, che sta in cima ai pensieri degli estetici russi è, appunto, quello della ideologia; cosí come, per il cristiano la vera realtà è quella (trascendente, ideale) della perfetta beatitudine. E il Feuerbach — a cui Marx deve non poco — scriveva: « Ciò che l'uomo giudica bello, buono, piacevole per lui, è *ciò che solo deve esistere* » (1). Nella mentalità comunista, dunque, la sola realtà è quella non dell'essere, ma del *dovere* essere, imposta dall'autorità terrena, politica.

Ma se la posizione trascendente dell'assoluto, appunto perché tale, implica l'arrestarsi, il fermarsi della dialettica (2) nell'immobilità degli eterni valori (3), quando, invece, si abbia un concetto immanentistico della dialettica, quando si ponga la realtà come storia, come divenire, è assurdo considerare come *momento definitivo, conclusivo* della storia stessa la società marxisticamente organizzata, vista nelle sue « primizie » e nel suo *pieno* realizzarsi (4). Si potrebbe obbiettare, forse, da qualche mingherlino pensatore, che, appunto nel processo verso una sempre piú piena società comunistica è la dialettica; ma ciò non avrebbe significato, di fronte alla impossibilità di fermare la storia nella forma marxistica, qualunque sia il suo *interno* processo. Il marxismo è una visione della vita, complessiva, unitaria; la storia — come acutamente vide lo Schmitt — è *conflitto* di visioni della vita; come si potrebbe giustificare il fermarsi della storia in *una* visione della vita, che è antitetica ad altre e cioè unilaterale, particolaristica, che non può comprendere in sé

(1) Feuerbach: « *L'essenza del cristianesimo* », trad. it., p. 152.

(2) Intesa, com'è evidente, in senso metafisico.

(3) che è la caratteristica del « momento religioso » in tutte le sue forme storiche - V. Morris Jastrow Jr.: « *The Study of Religion* » - Chicago, 1911 - Pp. 1-200.

(4) E questa *pienezza* sarebbe — contraddicendo al concetto di storia — sinonimo di *stasi*.

le antitetiche visioni, tanto da trasformare la storia in dialettica *interna* a sé stessa? Come si può sostenere questo assurdo, nato dall'indebito trasferimento dell'oggetto dello spirito mistico dal « trascendente » all'« immanente »?

La *vera* immanenza, dunque, postula una dialettica piú vasta, in cui il marxismo (con il suo divenire interno) diventi un momento, una tappa, una fase.

(Acute osservazioni, su questo punto, in B. PARAIN: *L'embarras du choix*, p. 143 e segg., Paris, Gallimard 1946).

III) Comunque, se è comprensibile e giusto che, militando al servizio di una ideologia, si cerchi di favorirne il pratico attuarsi, non è possibile — senza offendere la dignità della persona umana — pretendere di costringere a pensare in un modo determinato, misurando e mortificando le caratteristiche stesse del pensiero — libertà e infinità — nel guscio di una certa ideologia.

Il particolarismo delle istanze, delle fedi, delle ideologie può assumere significato e valore, solo se assunto nella libertà e infinità del pensiero, che, in tal modo, supera — dinamicamente — tutti i particolarismi, rivelandone, nello stesso tempo, l'intima verità. Invece, pretendere di dare al pensiero un « *credo* » un « *dogma* » che serva come criterio d'interpretazione e valutazione della realtà, senza che questo « criterio » possa avere una vera dialettica, significa volere annullare la personalità umana. E ciò accade in tutti i confessionalismi, quando non vedono che il piú alto riconoscimento di una ideologia, di un « *credo* » è nella sua *libera* assunzione nello spirito.

Se ora fissiamo lo sguardo, fra gli assoluti valori dello spirito, sul « momento » della creazione artistica e ci poniamo il problema del rapporto fra ispirazione e (cosí detta) realtà oggettiva, tenendo presente il « realismo marxistico », dobbiamo, innanzi tutto, affermare che l'ispirazione artistica può realizzarsi in opera espressivamente viva, solo *staccandosi dalla sua fonte d'ispirazione*.

Alcuni « estetici » e « critici » (non molto ferrati, in verità, in questi studi) hanno creduto d'interpretare questo *stacco*, nel banale significato cronologico; come distacco nel tempo; forse anche ciò può avere un significato, ma il *vero* significato è del distacco *spiritualmente* inteso; cioè come possibilità di *ricreare* la fonte stessa d'ispirazione. E cosí, per citare un esempio illustre — nientemeno che il Petrarca — pur essendo egli lontano, nel tempo, dalle guerre Puniche, nella sua «Africa» non sempre seppe ri-creare la realtà storica, che egli trovava in Livio; realtà che aveva, per il Poeta, contemporaneità *ideale* e non *cronologica*. E forse che Dante — facciamo il caso contrario — non ha ri-creato fatti a lui cronologicamente contemporanei?

Ciò che occorre, dunque, è il *distacco spirituale* dell'artista dalla realtà « oggettiva »; cioè il suo affermarsi — direttamente, pienamente — come soggettività creatrice.

Ma — nella mentalità bolscevica — l'artista, posto di fronte alla realtà (che, unica, ha valore: quella che è contenuta nella forma ideo-

logica comunista) *non* se ne può distaccare (come, invece, ha fatto il citato Plastov); non può assumerla nella sua soggettività, per *farla sua*; egli, invece, deve abdicare a ogni libertà d'ispirazione. La giustificazione della sua opera artistica non è nella raggiunta purezza espressiva, nel compiuto atto di creazione spirituale; no! E', invece, nella rispondenza precisa al *fatto*, alla *realtà bolscevica;* cioè l'entusiasmo *estetico*, provocato da simili opere « su misura », *deve essere assorbito* dall'entusiasmo extra-estetico (morale, politico, sociale). Proprio il contrario di ciò che pensava Antonio Gramsci! E cosí abbiamo il caso di Dimitri Sciostàkovich, la cui potente, primitiva ispirazione è stata mortificata dalle « direttive » del Partito Bolscevico. Come abbiamo detto, il verismo in arte è impensabile; il « verismo » dell'estetica sovietica si traduce nell'obbligo di interpretare la realtà secondo un dogma, secondo un comando, che pesa sullo spirito, in quanto — come tutti i dogmi — non può avere dialettica. Si traduce nel dire all'artista: « Tu *devi* sentire, pensare in questo modo », negandogli la libertà; cioè la possibilità stessa della creazione. Allo stesso modo, deve comportarsi il biologo, il sociologo, lo storico, ecc., in quanto debbono sottomettere il loro pensiero ad un « comando ». Negare che ciò sia una prigione per lo spirito, negare che ciò avvenga quando si confonde l'efficienza *spontanea* di un'ideologia con la sua *imposizione*, significherebbe negare l'evidenza. Quindi, nell'ambito di questa mentalità confessionale-laica, laico-dogmatica, « *o si è artisti o si è marxisti* »; cosí come, ad esempio, un cattolico praticante che volesse fare, da storico — poniamo — uno studio riguardante fatti della storia ecclesiastica, già assodati dall'autorità competente, dovrebbe giungere alla conclusione voluta dalla suddetta autorità; altrimenti sarebbe, sí, uno « storico » ma non un perfetto, disciplinato dipendente di quell'autorità (v. il primo capitolo del volume sul « Modernismo », del Gentile) (1).

Ma, forse — tornando all'argomento specifico della creazione artistica e delle sue imprescindibili necessità — forse che, con queste nostre osservazioni, vogliamo dire che l'artista non possa ispirarsi a una certa ideologia e, quindi, creare un'opera permeata di essa, in cui essa viva come lo stesso patrimonio ideale dell'artista? Tutt'altro! Vogliamo solo dire che l'artista deve potere *liberamente* ispirarsi a questa o a

(1) Non possiamo qui soffermarci adeguatamente su questo problema; ma teniamo a dire che la posizione del credente di fronte al dogma religioso ha una sua logica, in quanto posto — nel momento mistico — l'oggetto della fede come Trascendente (e solo cosí può essere « contenuto » della forma religiosa dello spirito) ne segue il preciso dovere del credente *come tale* di sottostare al dogma, al contenuto della rivelazione, in cui non ci può essere dialettica. Ogni forma assoluta dello spirito (quella artistica, quella religiosa, quella scientifica, quella filosofica) ha una sua intima necessità. Ecco perché è semplicemente ridicolo, ad es., un prete che — dichiarato, in base al dogma, fuori della *Ecclesia* — pretenda, nello stesso tempo, di essere oltre che un *libero* pensatore, anche un prete in accordo con il dogma. Ed ecco come risulta l'assurdità del *dogma politico*, della *mistica politica*, cioè di un indebito trasferimento!

quella ideologia. Non bisogna confondere la *fonte d'ispirazione* (che ha valore pre-creativo) con il fine dell'arte, che non può essere nulla al di fuori della compiuta obbiettivazione espressiva del sentimento, delle immagini, della unitaria spiritualità dell'artista. Questa confusione è piú frequente di quanto uno si creda; da essa nascono delle « prese di posizione » di « estetici », i quali non hanno le idee chiare e, talvolta, si rifiutano (come quell'aristotelico che non voleva porre l'occhio al cannocchiale...) di riconoscere l'evidenza solare delle critiche mosse alle loro false concezioni. Per « centrare » criticamente siffatti errori, occorre possedere principi chiari; in base ai quali, si possa criticamente valutare, per esempio, il « Che cos'è l'arte? » di Tolstoi. (Il quale, invece, nell'*atto* della creazione artistica, non vagheggiava che la compiuta realtà delle creature della sua fantasia, dimenticando le storture della sua « teoria »).

E, a proposito di questo problema, ci piace citare la lettera che il Manzoni inviò al Marchese di Montgrand, che aveva lodato lo spirito « cattolico » del romanzo; in quella lettera, il grande don Alessandro scriveva che il « cattolicismo » dei « *Promessi Sposi* » non nasceva da un atto di volontà (cioè dall'ossequio a norme dogmaticamente ed esteriormente imposte) ma dal fatto che egli era cattolico *jusqu'au fond de l'âme* », cioè dal fatto che la sua fede, che le verità della sua fede coincidevano con la sua totale umanità. Egli, quindi, permeato di fede cattolica, *non poteva non rivelare,* nella sua opera d'arte, una visione cattolica della vita in essa immanente; feconda perché *liberamente* accettata. Ora, secondo noi, si manca di rispetto alla ideologia che si dice di professare e di seguire, se non la si crede idonea a vivere *liberamente* nello spirito degli uomini, e quindi, anche degli artisti; si dimostra scarsa fede in un'ideologia, se non si crede che — al di fuori di tutte le formulazioni teoriche — il suo vivo, *umano,* contenuto non possa nutrire il libero slancio dello spirito!

* * *

Abbiamo ora detto: « *contenuto umano* », al di fuori delle formulazioni teoriche, e ciò perché nelle formulazioni teoriche del marxismo (da non confondere con ciò che nasce dalle concrete necessità sociali) non c'è posto per i valori dello spirito.

Il marxismo — come tutte le negazioni della libertà spirituale — non può essere che un momento negativo della dialettica storica; e, per la sua unilateralità (e negatività) non può conciliarsi con la creazione artistica, che è superamento della unilateralità, come ogni attività razionale. Se, quindi, troviamo (per esempio, nel cinema russo) degli artisti, dei poeti dello schermo, ciò avviene perché le formule del marxismo-leninismo-staliniano servono (come ad es. la « formula » del verismo) soltanto come *punto di orientamento* pre-artistico; mentre, nel processo effettivo della creazione, quegli artisti attingono una pienezza spirituale in cui si supera e si annega, si neutralizza la suddetta « formula ». Ma nel quadro teorico del marxismo, dicevamo, non c'è posto

per una formulazione dei valori spirituali; e, quindi, neppure per l'arte. Cercheremo di dimostrarlo brevemente ed obbiettivamente.

La dialettica « materialistica » di Marx, Engels e seguaci, nasce dalla incomprensione del vero significato, nella storia del pensiero, della « Idea » hegeliana; essa fu vista dal materialismo storico (v. Engels « Socialismo utopistico e socialismo scientifico » trad. it., p. 55), *platonicamente,* cioè come trascendente; che cosa poteva rimanere, alla realtà storica, di contenuto spirituale? (v. lo studio del Gentile: « La filosofia di Marx » che, fin dal 1914, uno che se ne intendeva — il Lenin — poneva fra i migliori studi di critici non marxisti).

Ma da siffatta incomprensione del significato e del valore della filosofia hegeliana, nasce il « capovolgimento » di Hegel che, secondo frequenti affermazioni di Engels e di Marx, deve poggiare non sulla testa ma sui piedi... Tale « capovolgimento » però doveva essere preceduto dalla dimostrazione — che non vi fu, — che Hegel non avesse la testa e i piedi al loro posto; capovolto, i piedi — purtroppo — presero il posto della testa!...

Lenin (in « *Materialismo ed empirio-criticismo* » trad. francese, Editions Sociales internationales, p. 228) scriveva: « Marx ed Engels sottolinearono piú la dialettica che il materialismo; e, trattando del materialismo storico, essi insistettero piú sul lato *storico* che su quello *materialistico* ». L'autore cioè pone in risalto come la storicità fosse (o apparisse) in primo piano nel pensiero e nell'intelletto dei Dioscuri del materialismo storico. Ma lo stesso Autore — a p. 225 della stessa opera — scrive: « Il materialismo marxistico è, anzitutto, un anti-idealismo; la sua tesi essenziale è che la *realtà obbiettiva esiste indipendentemente dalla coscienza umana* » (e, allora, ci domandiamo dov'è propriamente la « storicità » !).

Molto chiare sono le osservazioni seguenti del Foulquié (« *La Dialectique* ». P. U. de F. - 1948, p. 61): « Per Hegel, il processo dialettico della realtà, che noi chiamiamo obbiettivo, non è che un esteriorizzarsi dell'Idea; per Marx, invece, la dialettica del pensiero non è che un riflesso della dialettica delle cose. Nella filosofia di Hegel, le cose non sono che un riflesso del pensiero ».

Del resto lo stesso Marx ha scritto (*Prefezione alla II Edizione del « Capitale »*): « Il mio metodo dialettico differisce dal metodo Hegeliano, non soltanto nei fondamenti, in quanto esso è, senz'altro, il suo *diretto contrario.* Per Hegel, il processo del pensiero, di cui egli fa — sotto il nome di Idea — un processo autonomo (e qui il Marx voleva dire, appunto: « trascendente ») è il creatore della realtà, che, quindi, ne è soltanto l'esteriore fenomeno. Per me al contrario, il *mondo delle idee non è che il mondo materiale trasposto nello spirito umano* » (1).

(1) Nel materialismo marxistico, Lenin ha introdotto l'elemento *volontaristico* (e così veramente rivoluzionario, antitetico al fondamentale *fatalismo* semitico di Marx). Il volontarismo è l'origine del superamento dell'oggettivismo, è l'origine di quel guardare la *realtà* con l'occhio della *propaganda*; ciò

Questo passo del pontefice del materialismo storico è uno di quelli che ci fanno accettare l'opinine di coloro che negano al Marx capacità e qualità nel campo proprio alla speculazione. E fu giustamente detto che Marx rimane solo come un grande agitatore, come la voce piú potente di una specie di « profetismo ateo ».

Ora, come si può parlare della possibilità stessa di un'estetica marxistica, in cui si dovrebbero conciliare le suddette affermazioni del Marx, con il « proprio » dell'arte, cioè la *creatività* del soggetto umano; il farsi del *soggetto* come tale?

* * *

Abbiamo, piú su, parlato di unilateralità (e di negatività) del marxismo, come di ogni visione materialistica della realtà; non è di questo avviso il Lukacs, il quale (in « *Geschichte und Klassenbeweitstein* », 1923, Berlino, cap. I) scrive: « Non è il predominio dei motivi economici nella spiegazione della storia, ciò che distingue, in modo decisivo, il marxismo dalla scienza borghese; è, invece, il punto di vista della *totalità*. La categoria della totalità, il predominio universale, determinante del tutto sulle parti, costituisce la essenza stessa del metodo, che Marx ha preso da Hegel e che egli ha trasformato in modo da farne il fondamento originale di una vera, totale *Scienza Nuova*... Il predominio — incalza l'Autore — della categoria della totalità è la salda base del principio rivoluzionario nella scienza ». (v. le osservazioni critiche del Goldmann, in « *Matérialisme et Philosophie* » in « *Revue Philosophique* », 1948, p. 162 e segg.).

Modestamente pensiamo che sia difficile porre insieme in poche righe, un tale cumulo di assurdità; celebrando, nientemeno la visione *totale* di un'ideologia che riduce la realtà a quella delle *cose* (nullificando, cosí, ogni valore dello spirito, posto grossolanamente come il ***luogo in cui si « traspongono » le « realtà materiali »*** !); *affermando* che quello del Marx sia stato un « procedere » da Hegel, mentre è stato un distruggere il significato stesso dell'hegelismo; e, poi, ridicolmente chiamando *vera* « Scienza Nuova » quella del Marx, quasi in contrapposto alla (non vera?) « Scienza Nuova » del Vico!

Comunque, il Lukacs (che pure ha, al suo attivo, qualche notevole pubblicazione) riecheggia ciò che aveva scritto Stalin in « *Materialismo dialettico e Materialismo storico* » (del quale abbiamo sott'occhio la trad. francese, pubblicata dalle « Editions Sociales »: v. specialmente p. 10 e segg.) (1).

è in contraddizione con il marxismo; rende impossibile spiegare *come l'uomo — materialisticamente* visto — possa *agire sulla* realtà *materiale*. Quindi, nel comunsimo bolscevico, il superamento del marxismo originario si risolve in una contraddizione.

(1) Il Berdiaeff (« *Le christianisme et la lutte des classes* » p. 48 giustamente afferma che i marxisti formulano « una mostruosità logica », quando parlano di materialismo « *dialettico* ».

* * *

Ci poniamo le domande: « Dov'è l'unità di questo mondo che forma l'oggetto e il contenuto della speculazione marxistico-leninistica-staliniana? La filosofia infatti, è sempre ricerca dell'unità del reale. Evidentemente, nella ideologia marxistica, questa unità è *fuori* dello spirito umano. E anche: « Come l'uomo partecipa alla realtà cosmica? ». Attraverso il motivo economico: cioè — nel mondo umano — questo « particolare » che è il fatto economico si pone al centro. Codesto grossolano materialismo non tien conto del fatto che qualunque « dato » (e anche quello « economico ») può avere un significato e un valore solo se è *soggettivato,* cioè se è visto, idealisticamente, come oggettivazione dello spirito umano. (E' qui la debolezza speculativa del marxismo: la confusione fra *oggettività* e *oggettivazione,* e l'indebito annullamento di questa; cioè di ogni valore dell'uomo).

E il materialismo del pensiero bolscevico può giungere addirittura alla esasperazione, quando si legge (p. 136 segg.) nella « Teoria del Materialismo storico » del Buchárin (trad. francese) che « Se fosse possibile (!) ...rimettere a posto i pezzi di un cadavere come si rimettono a posto i « pezzi » di un orologio rotto, l'uomo ricomincerebbe a vivere e a pensare! ». (« Se fosse possibile... »). E, volgendo lo sguardo intorno a noi, è triste vedere e ascoltare, dopo tanti secoli di speculazione filosofica, uomini intelligenti, tornati all'infantile balbettamento di tali enormità; che sono fra loro intimamente legate, da quelle che pure hanno un'*apparenza* di serietà a quelle, in cui il ridicolo si afferma senza freni.

* * *

Cerchiamo, ora, di esaminare criticamente i presupposti marxistici nelle formulazioni di estetica, dateci, in riferimento ai problemi artistici del cinema, da alcuni rappresentanti della ideologia marxistico-leninistica-staliniana, in un Convegno tenutosi tempo fa.

Francamente, se non avessimo letto sotto ogni relazione i nomi dei rispettivi autori, avremmo quasi creduto che si trattasse di una specie di « pensum » scolastico, consistente nel far ripetere, tante e tante volte, gli stessi concetti; lasciando solo le libertà, (all'*autocritica*) di adoperare dei sinonimi e di cambiare l'ordine dei concetti stessi.

Per logica necessità (non volendo noi, per conto nostro, soggiacere al « pensum » di ripetere le stesse cose tante volte, quanti sono gli autori) ci occuperemo della relazione del Pudovchin che è il piú rappresentativo della schiera; integreremo, qua e là, la nostra analisi con quei pochi concetti, quelle poche vedute personali che gli altri relatori hanno esposto, sempre però nel giro di orizzonte marxistico-leninistico-staliniano. E diciamo ancora una volta, che qui si vuole affatto criticare la realtà sociale (che è sempre cosa diversa dalla angustia ideologica) del

comunismo sovietico, ma si vuole solo mostrare che, in quella « *ideologia* », non vi posto né per l'arte né per i problemi di estetica.

Pudovchin, dunque, del quale è stata messa in evidenza l'autocritica (1), pone in efficace rilievo la potenza del cinema, su milioni e milioni di uomini, come esempio vivente. Però, invece di approfondire e spiegare questo realismo dell'espressione cinematografica, chiarendo delle realtà estetiche, egli punta sulla efficacia *pratica, politica,* del cinema; si direbbe che riecheggi una frase nota: « Il cinema è l'arma piú forte! ». « Ai nostri tempi — scrive il P. — tempi di urti di forze sociali, enormi per le loro proporzioni e potenti per la loro tensione, nel tempo di una lotta, sempre crescente, fra la democrazia e la reazione (2), nel tempo delle lotte dei partigiani della pace contro i fomentatori di una nuova guerra, della lotta dei popoli oppressi contro i loro oppressori, in questi tempi, il cinematografo, come mezzo (3) di educazione delle masse, attrae naturalmente, l'avida attenzione di un gran numero di uomini, poiché, nelle condizioni di questa lotta ina-

(1) A proposito della cosí detta auto-critica del P., U. Barbaro scrive, nel volume da lui curato: « *Il Cinema e l'uomo moderno* » (pag. 29-30) nelle « *Edizioni Sociali* » 1950: « Contro chi è diretta l'auto-critica di Pudovichin? Contro il suo avere, una volta, schematizzato certe soluzioni tecniche (in particolare, di *montaggio*) contro il suo averle statuite quasi come valide in sè e in assoluto. Contrasto, analogia, parallelismo: non sono che regolamentazioni stilistiche e rettoriche, non sono che schemi formalistici ». E sta bene: meglio non si poteva esporre l'autocritica tecnico artistica del Pudovchin. Ma a noi interessa sapere se sia ammessa un'altra, piú profonda auto-critica; quella che investe tutto l'uomo, la sua totale spiritualità dalla quale sorgono le immagini portatrici di una visione della vita. E su ciò si legge ciò che scrive (« *Cahiers du Communsime* » dic. 1947, p. 1332 e segg.) Idanov; il quale, dopo aver sostenuto che « in un Paese dove — come nella Russia Sovietica — sono stati liquidati gli antagonismi di classe, la lotta delle tesi contrarie è stata sostituita dall'autocritica » aggiunge che la « ricerca filosofica è subordinata all'Autorità del Partito » (una specie di Santa Inquisizione... laica). Il che significa — per ogni sano di mente — che la strombazzata autocritica lascia il tempo che trova.

(2) Il concetto che la valutazione critica delle opere d'arte debba puntare sul contenuto, sull'argomento, che — nella migliore delle ipotesi — si debba dare maggiore importanza a quelle considerazioni extra-artistiche che, certo, non riguardano il giudizio sulla raggiunta, o meno, espressione delle immagini, è riecheggiato, anche dal Sadoul, « *Il cinema e l'uomo moderno* » cit. p. 168, il quale scrive, fra l'altro: « Io sono un fanatico, un maniaco di Lumière e di Méliès. E può darsi perfino ch'io preferisca personalmente l'estetica di Lumière a quella di Méliès. Ma i problemi posti qui *non sono problemi di estetica e di mezzi formali,* ma riguardano, invece, il dramma dell'animo moderno: la guerra, per esempio ». Invece, i problemi « posti qui » — parlano di cinema — dovrebbero essere, appunto — innanzi tutto — problemi di estetica!

(3) A parte l'errore di concepire l'arte (in qualunque sua forma) come « mezzo », è da osservare che il rapporto fra l'opera d'arte e il pubblico va studiato come la *nuova vita* che l'opera stessa assume nello spirito di coloro che ad essa s'avvicinano: i quali non sono « oggetto » su cui agisca l'influsso dell'artista, ma « soggetto », in cui quell'influsso si attua, come unità dinamica, dialettica con l'artista. In che risiede la universalità e l'eternità dell'arte. E tale unità è razionale, in quanto il vibrare del sentimento — dell'artista e del pubblico — può vivere solo nella razionalità, in cui si esprime con le sue universali dimensioni. C'è un'aforisma dall'apparenza di paradosso,

sprita fra i due campi — progressivo e reazionario — che ha luogo oggi sull'arena mondiale, non ci si può *librare* sull'abisso che divide queste formazioni sociali opposte ». (Vol. citato a cura del Barbaro p. 140).

E, invece, noi diciamo che l'arte deve, appunto, « librarsi » (1) (per adoperare la parola del Pudovchin); deve, cioè, l'artista avere la libertà d'ispirarsi a una qualunque realtà (progressiva o meno) con l'unico fine di creare opere di bellezza. Veneranda barba ha la teoria che assegna all'arte fini pratici, che cioè, confonde la *fonte d'ispirazione* con il fine propriamente espressivo; (e, per esempio, essa fu già riecheggiata nel citato « *Che cosa è l'arte?* » del Tolstoi).

Naturalmente, quando si sia assegnato all'artista uno scopo politico-sociale, si giunge alla erroneità di affermare — come fa il Nostro — che l'arte « è opera di Stato! » Incredibile! (2)

* * *

Quando il Pudovchin afferma il necessario legame dell'artista con la viva realtà che lo circonda, dice una verità; ma occorre interpretarla nel senso che, *solo vivendo nel suo tempo, l'artista può creare*

del Feuchetersleben, che dice una grande verità: « L'arte non è capace di confortare; essa ha bisogno di chi già è confortato ». Cioè essa è superamento della stessa commozione del sentimento, delle dimensioni dell'*individuo* come tale.

(1) L'arte, insomma, deve essere un consapevole superamento della vita, della realtà. E acutamente, il Graf (in « Ecce Homo » 322) scrisse che « La realtà è un frastuono, di cui l'arte deve saper fare un'armonia ». Ora che cosa importa ciò, se non, alla base, una *critica* (razionale) della realtà stessa? Contro tutto ciò che sopprime la libertà dell'artista, si può dire quello che Hazlitt scriveva (in « *Table and Talk* ») contro le Accademie: « . . . sono un ricettacolo (« a receptacle ») in cui si impantana l'entusiasmo (cioè: il *sentimento*) e l'*originalità* » (cioè il "razionale", nel quale quell'*entusiasmo* trova la sua espressione).

(2) Che, nel convegno, in cui Pudovchin ha dispensato i suoi lumi, il problema estetico (cioè quello centrale) del cinema fosse, a mala pena, tollerato ce lo dice, con tutta franchezza, Umberto Barbaro, il quale scrive: « Le estetiche della pura forma, dopo aver respinto ogni problematica, ci riproporranno — per l'ennesima volta — l'analisi del linguaggio cinematografico. Ma noi abbiamo ben diritto di dire, con l'autorità di Béla Bálazs, che, nel film, l'arte non è la cosa piú importante (!) perché il film è il creatore, addirittura di una nuova "civiltà ottica" », (vol. cit. p. 50). Confessiamo che, oltre a non sapere concepire un'estetica non della « forma » (il « *pura* » è un pleonasma) noi non sappiamo trovare un qualunque significato nel concetto di « civiltà ottica »! Che significa? Ed è naturale, che quando si ammetta che, parlando di film, i problemi estetici non sono i piú importanti, si ha dell'arte un concetto che ben s'intona a quello del Pudovchin sull'arte come *opera di Stato*. Detto ciò, dobbiamo aggiungere che la relazione del Barbaro è quella in cui piú evidenti sono gli sforzi dell'intelligenza dell'autore nel voler conciliare l'inconciliabile: i diritti dello spirito e le intrusioni della politica.

opere eterne (1). Dante è uomo del medioevo ma, risolvendo nel suo spirito il suo tempo, attinge l'eternità. Invece, secondo codesti profondi filosofi del progressivismo, l'artista può giustificare la sua opera solo attraverso il criterio della rispondenza del « contenuto » dell'opera stessa all'ambiente! Come se l'arte non fosse, appunto, superamento della vita, evasione dal contingente. E lo stesso Marx si poneva il problema — insolubile dal punto di vista... del marxismo! — della innegabile vitalità dell'opera artistica in tempi in cui non esistono piú quelle condizioni sociali, che — secondo il grossolano criterio suddetto (2) dovrebbero spiegare a giustificare le creazioni dello spirito. *L'humus* di ogni opera d'arte è nel *tempo* in cui essa è sorta; quindi un artista moderno non potrebbe creare, ad esempio un *Edipo* che fosse una perfetta imitazione di quello di Sofocle; ma questa inimitabilità si traduce nella eternità dell'opera in quanto può essere rivissuta, può diventare contenuto di una *nuova*, originale forma spirituale. E non si tratta di una evoluzione tecnica; questa è *nel* divenire dello spirito, cosí come, in esso, vivono le diverse epoche storiche, le diverse fonti d'ispirazione, i diversi ambienti, in cui nascono, si sviluppano vigoreggiano le singole opere d'arte (3).

Invece, per l Pudovchin e i suoi ripetitori, l'arte si giustifica *dentro* i limiti del periodo storico in cui è nata. Addio, dunque, eternità e

(1) Non saranno mai abbastanza meditate, sul rapporto fra *artista* ed *epoca* storica, queste parole dello Schiller: « ... Der Künster ist zwar des Sohn seiner zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr bünstlich ist » (*Briefe über aestetische Erziehung* - Cap. 9°).

E cioè: « L'artista è il *figlio* della sua epoca; ma non dev'esserne, contemporaneamente, il suo *scolaro* o, peggio ancora, il suo *favorito* ».

E, contro l'assurdo criterio della rispondenza (vista per di piú, grossolanamente, come diretta, immediata) dell'opera d'arte alla realtà, può sempre valere l'acuta enunciazione del Wilde (*The Truth of Marks*) che, cioè, « *Verità* » in arte, è ciò il cui contrario è parimenti *vero* ».

(2) Cultura sprecata in sostegno d iun'assurda tesi, è, per es., quella di Caudwell, che — in « *Illusione e realtà* » — cerca di dimostrare che il fatto economico, la lotta di classe sono la diretta, fondamentale causa, la matrice delle creazioni spirituali! (Per es., Platone è... *filosofo fascista!*).

Questa confusione di lingue, questo voler giudicare una filosofia con con la filosofia ma con la sua rispondenza a una visione della lotta di classe, è stato giustamente ironizzato dal Croce, che — recentemente, in una « Postilla » — scriveva: « La filosofia (come la scienza, la poesia ecc.) importa, anzitutto, il distacco dai sentimenti personali o di partito e l'innalzamento alla sfera universale, della universale umanità; e questa filosofia russa (Lenin fondatore e Stalin successore) sostiene che le filosofie fanno tutt'uno con gli interessi delle varie classi economiche: cosicché, invece di dare confutazioni logiche di filosofi suoi avversarii, li accusa d'infedeltà alla causa del proletariato ».

(3). Una conseguenza dell'errore di voler concepire l'arte come appiccicata a un'epoca (e in essa, quindi, conclusa e come imprigionata) è lo sbandieramento del dovere, che avrebbe il cinema, di ispirarsi ai problemi dell'uomo moderno. Ora in realtà, vi sono solo problemi dell'*uomo;* che un artista moderno non può sentire che da uomo moderno. Il non farlo sarebbe impossibile; il farlo non è atto di volontà, ma intima necessità. Eppure, il Sadoul (l. c.) scrive che il cinema dell'U.R.S.S. supera quello francese (dal 1935 in poi) « perché piú vicino ai problemi dell'uomo moderno ». C'è sempre, alla base,

valore dell'opera di bellezza (1). Questa, nata da circostanze pratiche alla pratica deve indirizzarsi: mero strumento di propaganda sociale!

(Che poi l'arte generata dal realismo socialista sia la sola (!) eterna, in quanto quel realismo è eterno (o. c. p. 141) — affermazione categorica del Nostro — significa, fra l'altro, che — come già abbiamo osservato — la dialettica « progressiva » ha bisogno di diventare contenuto di una piú vasta — *vera* — dialettica).

* * *

Coerentemente alle sue premesse, Pudovchin afferma (l. c.): « Il nostro fine è sempre lo stesso: rappresentando la verità della vita (2) (che poi, osserviamo, sarebbe la vita vista con l'occhio della propaganda...) insegnare, formare il pensiero creatore, temprare il coraggio e la fiducia nelle proprie forze, muovere l'umanità in avanti, verso i luminosi ideali del Comunismo » (l. c.). Ma a questo scopo, dovrebbe bastare la propaganda sul suo terreno specifico, non invadendo il campo altrui.

E se Pudovchin parla di registi sovietici che hanno realizzato opere d'arte, ciò significa che essi erano degli artisti, che hanno sentito vi-

il grossolano errore di considerare il cinema come mezzo e di vederne il valore nel contenuto così detto « reale ». E' la conseguenza di quel tale capovolgimento di Hegel, fatto da Marx; è la rinuncia a voler considerare il film come ciò che è: *« creazione »* (libera) *dello spirito.*

(1) Nel Convegno, in cui Pudovchin e i suoi compagni hanno portato il contributo da noi sinteticamente presentato l'assente era l'arte (e il suo specifico linguaggio filmistico). Le discussioni si riferivano a ciò che dovrebbe essere come « travasato » nel cinema; cioè a tutta una visione della vita, in cui non c'è posto per l'arte. Quindi noi, in tale critica, abbiamo, appunto, analizzato questa visione della vita, per mostrarne la incompatibilità *dottrinale* con una qualunque concezione dell'arte.

(2) Questo concetto della vita *reale* che — cosa impossibile — dovrebbe essere come « travasata » nel film, fa scrivere al Sadoul un periodo come questo: « Il primo problema, che si presentò all'uomo moderno dal 1935, era il problema di una violenta crisi economica. L'uomo moderno doveva, davanti a questo problema, analizzare le cause della crisi, cercare e proporre delle soluzioni! ». Va bene! questo era il problema economico; questo era il dovere dell'uomo; d'accordo! Ma che cosa c'entra l'*arte* del film in tutto ciò? Vediamo. « Al problema s'interessò (noi diremmo *s'ispirò*) il Clair, il quale, ad es., in *A noi la libertà* mostrò leggerezza di tatto, ironia, senso del paradosso ». Qui, dunque, il Sadoul esamina valori *artistici* del Clair; gli sfugge ciò che precisamente è la caratteristica di quel regista (la « comicità *tipizzata* ed esasperata ») ma, insomma, non si ferma all'« *argomento* ». Ma, come pentito di ciò, prosegue: « Fu sotto tutto un altro aspetto, e in modo molto piú diretto, che nel 1935, i problemi della crisi furono abbordati da Renoir, Duvivier », ecc... Ciò che uní queste personalità non furono dunque, procedimenti di stile ma comunità di « argomenti » (i « problemi della crisi »). Le conseguenze che potrebbero trarsi sarebbero parecchie. Innanzi tutto, osserveremo che lo stile, essendo individuale, non può riunire diverse personalità di artisti; che, quindi, i cosí detti « argomenti » nella loro realtà *oggettiva* non hanno significato di fronte alle singole, concrete opere d'arte; e che solo su un piano extra-artistico (i « temi » gli « argomenti ») era possibile trovare quei punti di contatto. I quali, dunque, non interessano ciò che si chiama « creazione artistica »!...

brare il loro sentimento al contatto con quella realtà e che, in essi, imperativo sociale, contenuto polemico, interessi propagandistici si sono fusi al calore del loro spirito e — nella trasfigurazione della realtà stessa — si sono rivelati in una originale forma espressiva. Dovzenko, Romm, Alexandrov e altri sono — nei loro momenti migliori — artisti che — per l'intima logica, per l'intima necessità della creazione poetica — hanno trasfigurato in bellezza il materiale attinto dalla vita.

La novità, l'originalità di questi ed altri artisti (come di tutti i « creatori ») non sta nell'argomento, non sta nel « genere » ma nel loro lniguaggio, nel loro stile, in cui si attua concretamente la sintassi del linguaggio proprio di una « specie » artistica.

E, invece, il P. — quando parla del film *Leggenda della Terra Siberiana* — ne riconosce l'importanza nel fatto che il regista « ha abbracciato nel campo della sua attenzione d'artista, le giornate della guerra, le giornate della vittoria, gli uomini dell'arte e il loro legame con la creazione popolare »; e aggiunge che « i vari *timbri* dei nostri artisti dipendono sempre *dal settore che essi scelgono nel ''fronte'' cinematografico* » (o. c. p. 147). Come se i « timbri » non dipendessero dal modo come — nell'intima libertà dell'uomo — quei « settori » sono trasfigurati ed espressi.

E scrive ancora — chiarendo di piú il suo pensiero — « Ma eccovi una forma del tutto nuova. Il regista Ciuareli mette in lavorazione il film a colori « *La caduta di Berlino* ». Cosí come nel suo famoso film « *Il Giuramento* », egli unisce l'ampia narrazione epica di una grande campagna militare con il racconto lirico dell'amore e dell'amicizia; e associa la *diligente* raffigurazione dei fatti con una libera, mordente satira. Il suo lavoro non rientra in nessuna rubrica di « generi » canonizzati. Esso instaura nuove « forme » (o. c. p. 148). Ora, se chiedete al Pudovchin *donde nascono queste « nuove forme »*; donde sorge questa originalità, egli vi risponderà che esse « nascono *direttamente* dall'analisi dei fatti reali e dalla loro valutazione dal punto di vista del nostro popolo » (l. c.). Cioè da tutto, meno che dalla libera creazione dell'artista, dalla libera trasfigurazione di quel contenuto, in cui è, áppunto, la originalità delle nuove « forme ». Ed è, quindi, l'artista che deve subordinare se stesso — con un atto di volontà — al « punto di vista del nostro popolo ».

Anche Goethe scriveva che le sue opere, pur portando il suo nome, erano nate dalla collaborazione di tutti, dalla collettività; ma per codesti nuovissimi « filosofi » dell'arte, il collaboratore è l'artista stesso, mentre il creatore è il popolo, la realtà sociale (ciò significa, appunto, quel « *direttamente* »). E parlando della immoralità dei film americani, il P., con fiero confessionalismo... ateo..., confonde le istanze morali con la libertà dell'arte; e non s'avvede che qualunque « contenuto » può essere riscattato ad opera della trasfigurazione espressiva, dall'assunzione delle dimensioni universali, che il *pensiero* dà alle sue creazioni, distruggendo, cosí, qualunque impulso immorale (*istintivo*).

* * *

Passiamo, ora, alla critica delle produzioni europee. « Guardate » — scrive il P. (o. c. p. 150) — « che cosa succede, negli ultimi anni, nella produzione europea: nella stragrande maggioranza dei film, in una forma o nell'altra — gli autori evitano sempre la *contemporaneità;* sostituiscono ai problemi piú acuti, che nascono dalla vita reale, le cosí dette *eterne questioni generiche;* l'amore e la morte, l'amore e la gelosia. Essi si occupano delle piú varie trattazioni dell'amore fra l'uomo e la donna, cioè di tutto ciò che può trascinare l'uomo sempre nello stesso circolo delle vicissitudini personali, impedendogli di guardarsi attorno e di capire che cosa succede nella raltà. In gran numero, i film sono pervasi da uno spirito di estremo pessimismo, di delusione nella vita, di debolezza spirituale o, semplicemente, di morbosità psichica. Un numero enorme di film imposta e risolve il soggetto con un delitto, specialmente con un omicidio. Io non ho visto la maggior parte di questi film: ne parlo in base a delle recensoni pubblicate nei giornali e nelle riviste; ma è sufficiente » (1). Osserveremo che ciò che P. chiama questioni «generiche » sono, invece, il tessuto eterno, universale dell'umanità e che — se realizzate pienamente nella loro espressione — non sono piú « questioni astratte » ma concreta realtà artistica; e che la *contemporaneità* non è negli « argomenti » ma nell'artista, nel senso che sopra abbiamo chiarito. Inoltre aggiungeremo che il pessimismo, i delitti, le cose piú orribili, se sono *trasfigurate* dalla fantasia, dallo spirito, diventano creazioni di bellezza, cosí come il pessimismo di Leopardi e di Shakespeare o la visione orrenda dell'« Ugolino » dantesco. L'opera d'arte è immorale quando manca questa trasfigurazione, quando, cioè, *non è opera d'arte*; o — peggio — quando è un'immoralità voluta, con fini pratici, di cassetta, di sporco guadagno.

* * *

Questi sono i fondamenti dell'« *estetica progressiva* », i quali possono incidere nel pensiero moderno, come — ad esempio — il carro a buoi di Berta dal gran piè potrebbe incidere nella produzione attuale dei veicoli.

Il Socialismo (nella sua piú ampia, corrente accezione), con le sue pratiche innegabili realizzazioni, dovrebbe, invece, spingere i suoi teorici ad affidarne la esaltazione alla *libertà* degli uomini, alla libera creazione; allo spirito, in cui — soltanto — si può eternare il contingente.

(1) Se può apparire « sufficiente » a chi, nell'opera d'arte, cerca solo l'« argomento », appare tutt'altro che sufficiente a chi cerca la *espressione.* E non s'intende come il *regista* Pudovchin possa affermare *sufficienti* i resoconti delle riviste, parlando di una forma d'arte che per essere giudicata, deve essere *vista* sullo schermo!

Nonostante le bolse pseudo-filosofie, che cercano di riportare il pensiero umano indietro di millenni, il socialismo nella sua pratica realtà, contraddicendo alle stesse suddette pseudo-filosofie realizza delle conquiste sociali; queste possono ispirare degli artisti.

Inoltre, noi pensiamo, che — pur nella sua fondamentale negatività e contraddittorietà, in cui si oscurano le stesse istanze di verità, che contiene — la visione del mondo del collettivismo fa parte della dialettica storica; e che per superarla, occorrerebbe assumerla e trasfigurarla in una visione della vita ad essa superiore, in cui quelle istanze potessero trovare il loro significato. Pensiamo, cioè, che il divenire spirituale dell'umanità riassorbe i dati storici e li trasfigura in nuove conquiste, in nuove sintesi, in originali realtà umane. Ma occorre che il Socialismo abbandoni il materialismo programmatico e si immetta nell'alveo del pensiero moderno; che diventi umanistico, negandosi come ciò che, finora, è stato. Deve sentire il « *primato dello spirituale* » modernamente inteso (1).

Questo *primato,* negli studi filmistici, è la conquista, raggiunta e continuamente approfondita da quel movimento per una seria cultura cinematografica promosso molti anni or sono da alcuni studiosi tra cui, primo, Luigi Chiarini.

Raffaele Mastrostefano

(1) Questo « primato », questo idealismo è ciò che dà saldo fondamento alla stessa trattazione dei problemi tecnici nel volume del Chiarini « Il film nei problemi dell'arte », come, in questo stesso numero di « Bianco e Nero », scrive il Ragghianti. E, leggendo il vol. del Barbaro « *Film, soggetto e sceneggiatura* » non vi troviamo, forse — nei punti fondamentali — una intelligente adesione al pensiero idealistico?

Quindi francamente non riusciamo a capire come il Barbaro possa ora negare ogni valore, nello studio estetico del cinema, all'opera della filosofia idealistica. Infatti in « *Vie Nuove* » (A. V n. 38 p. 23) egli si sofferma ad amplificare ciò che già aveva scritto (nell'*Unità* del 9 settembre scorso) recensendo l'Antologia di G. Aristarco: « *L'arte del Film* », che cioè il cinema ha mostrato la vanità del pensiero idealistico...; invece egli opina che « tutte » le caratteristiche del cinema sono pienamente coerenti con un'estetica che derivi dal pensiero marxista ».

Una storia del cinema sovietico

Come dice il titolo stesso di questo libro sovietico, *Lineamenti di una storia del cinema dell'U.R.S.S.*, (1) (volume I, periodo muto), non si tratta di una storia vera e propria, ma del tentativo di delineare i tratti tipici e piú caratteristici dello sviluppo e dell'evoluzione del cinema sovietico. Sebbene l'apparato critico vi sia largo e molto spesso interessante, manca alla base della trattazione del Lebediev un metodo scientifico che gli permetta la creazione di una reale e completa storia. Dall'assenza di questo metodo deriva non solo la insufficienza dei dati, ma anche il carattere dell'impostazione, ch'è — nei riguardi del cinema sovietico — errata.

Bisogna subito dire che le insufficienze filologiche son tali in rapporto a quel ch'era possibile fare, e quel ch'era necessario fare. Rispetto al materiale scarso, frammentario, estremamente impreciso che al riguardo offre la bibliografia « occidentale » sull'argomento (anche la migliore, olandese, francese, inglese, statunitense), le notizie, le citazioni, i dati del Lebediev colmano una lacuna, e favoriscono una maggior conoscenza dell'argomento. Senonché i difetti di impostazione dell'autore costringono il lettore e lo studioso a un paziente lavoro di cernita, a un estenuante lavoro di rielaborazione del materiale offertogli.

Le osservazioni critiche che il Lebediev fa, sono estremamente contradditorie e confuse. Accanto a valutazioni e rilievi esatti, molti sono gli errori di giudizio, le falsificazioni vere e proprie. Tocca quindi al lettore munirsi di una bussola sicura, per orientarsi con sicurezza frammezzo al groviglio di errori e di rilievi giusti del Lebediev. Complessivamente, tirate le somme, però, i lati negativi del libro superano quelli positivi. La sua utilità, per lo studioso « occidentale », consiste unicamente nelle notizie e nei dati ch'è possibile invenirvi. Ma anche questo materiale, come s'è detto, va usato con circospezione: a meno che non si voglia, deliberatamente, farsi un'idea falsa ed arbitraria della storia del cinema sovietico.

Il primo capitolo è dedicato al « Cinema della Russia prerivoluzionaria », e va dal 1896 al 1917. Vi si trovano interessanti citazioni da Gorki (ma sui rapporti di Gorki col cinema, è piú conveniente ri-

(1) N. A. Lebediev, *Ocerk Istorii Kino S.S.S.R.*, I, Nemoe Kino, Goskinoisdat, Moskva, 1947, pag. 302, tiratura 5000 copie, prezzo 42 rubli e 50 copechi.

farsi allo studio del Prof. S. Breitburg, *Gorki e l'arte cinematografica*, pubblicato dal n. 4 di quest'anno della rivista *Iskusstvo Kino*), e brani inediti tratti dalle memorie del produttore Khangionkov. Del primo film russo a soggetto, *Stienka Rasin*, il Lebediev riporta lo scenario, traendolo dal trattato di V. K. Turkin *Dramaturghia Kino*. L'analisi della produzione russa di questo periodo però non è sufficientemente approfondita e precisa. Il Lebediev inquadra con poche frasi e sommarie definizioni, alcuni elenchi di titoli. In sostanza compila una sorta di cronistoria, ch'è però insoddisfacente ove si pensi alla copia dei dati raccolti dal Viscnievskij nel suo catalogo dedicato ai film della Russia pre-rivoluzionaria (cf. *Bianco e Nero*, IX, 10, dicembre 1948). Prendono comunque rilievo i film tratti da opere della letteratura classica russa, *Anna Karenina*, *Nikolai Stavroghin*, *La dama di picche*, *Padre Sergio*, vale a dire i piú autorevoli tentativi del cinema russo pre-rivoluzionario di uscire dalle strettoie del cinema borghese decadente. Ma anche nella valutazione di questi film, il Lebediev fa uso della tipica posizione formalista che vorrebbe una differenziazione tra « cinema cinematografico » e « cinema teatrale ». Per esempio, a proposito di *Padre Sergio* di Protozanov dice: « Il realismo di Protozanov era un realismo psicologico, poiché al centro della sua attenzione il regista poneva un uomo e la sua vita interiore. Però la condizionatura del cinema muto in generale, e quella degli attori teatrali coi quali lavorava Protozanov in particolare, limitavano questo realismo, sottolineando la differenza intercorrente tra schermo e realtà: la vita nei film di Protozanov appare un po' abbellita, romanticizzata, teatralizzata. Il suo realismo era simile a quello « teatralizzato » del Maly Teatr nel periodo di Lenski-Juzhn. Possiamo perciò considerare il realismo di Protozanov un realismo « teatrale psicologico ».

Se nel film Protozanov poneva al centro della sua attenzione *soltanto* un uomo e la sua vita interiore, palesemente egli non si poneva sulla via del realismo. E' poi errato parlare di « condizionatura del cinema muto », di « condizionatura degli attori teatrali ». Tra schermo e realtà non vi sono differenze, ma rapporti. Il cinema muto *in generale* non aveva nessuna condizionatura che lo frenasse sulla via del realismo. Gli attori del Teatro d'Arte di Mosca, coi quali lavorava Protozanov, erano in grado di sviluppare una recitazione assai piú realistica di quella di attori improvvisati. Il Lebediev fa distinzione tra attore teatrale e attore cinematografico senza tener conto, concretamente, di quali attori si tratti, e in che periodo della storia del cinema. Il realismo nell'arte cinematografica non è un problema di stile, ma un problema di posizione, di punto di vista, di concezione ideologica e di pratica artistica.

Il secondo capitolo del libro tratta del periodo 1918-1921, « Il cinema negli anni della guerra civile ». Il Lebediev tende a sottovalutare *Polikiscka* di Sanin, interpretato da Moskvin, piú o meno per le stesse ragioni addotte nel caso di *Padre Sergio*. Cita inoltre come

esempi sintomatici *Il progetto dell'ingegner Prite* di Kulesciof e i tre film interpretati in questo periodo da Vladimir Mayakovsky, senza però soffermarsi sulle ragioni che portarono al fallimento questi primi lavori cinematografici del poeta futurista russo. Piú interessanti e sostanziosi, i paragrafi dedicati alla cinecronaca e agli « aghitki » (film di agitazione). Insufficiente, invece, l'analisi della situazione economica e politica del cinema sovietico di questi anni. A conclusione del capitolo, il Lebediev pone in rilievo il film *Falce e martello* di Gardin (interpretato da Pudovkin, Gorcilin, Komarov, Viscniak e Cekuljaeva; operatore Tissé). Ma anche qui, se abbonda in osservazioni formaliste, assai poco dice sulla sostanza del film (« Innanzitutto colpiva la bellezza della fotografia di Tissé, la composizione delle inquadrature, la profondità, la tonalità degli oggetti e delle persone, specialmente nelle sequenze che si svolgevano in esterni, nel vivo della natura... »).

Il terzo capitolo si intitola « Nascita dell'arte cinematografica sovietica » (1922-1925), e i paragrafi onde è composto si intitolano « Il cinema negli anni della Nuova Economia Politica », « La lotta per la produzione », « Tradizionalisti e novatori », « Dziga Vertov », « Lev Kulesciof », « Serghiei Eisenstein », « La corazzata Potemkin ». Il Lebediev giustamente sottolinea l'importanza del film *Diavoletti rossi* di Perestiani, ma col paragrafo « Tradizionalisti e novatori » ricade nella sua tipica impostazione formalista, sottoponendo ad aspra critica il film *Palazzo e fortezza,* considerato come rappresentante della corrente del « naturalismo tradizionalista », e contrapponendolo alle formulazioni di Mayakovsky, di Dziga Vertov e dei costruttivisti in generale, considerati come « novatori ». I film storici di questo periodo erano invece film realistico-rivoluzionari, perché consideravano da un puntò di vista nuovo la storia. Il fatto che fossero realizzati con questa o con quella tecnica era un fatto secondario appetto alla novità rivoluzionaria della loro posizione circa gli avvenimenti storici di cui trattavano. D'altra parte, le correnti costruttiviste e futuriste, tentando di innovare *soltanto* nella forma, cadevano nel formalismo e nel cosmopolitismo, si allontanavano dalla via realistica. Solo impostando giustamente una tematica nuova era possibile rinnovare le forme espressive. Ma il secondo punto di questo processo doveva essere spontaneo e naturale. L'impostazione esatta di una tematica nuova *porta spontaneamente* ad un rinnovamento nella forma. Non è possibile rinnovare la forma in sé, in astratto. E' la lezione dei film di Eisenstein e Pudovkin, e di converso, la dimostrazione del fallimento dei tentativi di Kulesciof e Vertov.

Il quarto capitolo reca il titolo « La fioritura del cinema muto », e abbraccia il periodo che va dal 1926 al 1930. Il Lebediev dedica lunghe analisi a *Ottobre* e *Il vecchio e il nuovo* (*La linea generale*); in un lungo paragrafo tratta di Kosinzev e Trauberg, del loro manifesto « Eccentrismo » e dei loro film *Le avventure di Ottobrino, La ruota del diavolo, Il mantello, L'unione per la grande causa* e *La nuova Babilonia,*

senza però metterne in luce il carattere estetizzante, formalista e cosmopolita. La sua critica è, particolarmente a questo riguardo, poco soddisfacente.

Quindi l'autore riprende in esame Pudovkin, e ai film *Madre, Fine di San Pietroburgo* e *L'erede di Gengis Khan* (*Tempeste sull'Asia*) dedica sedici pagine. Col paragrafo « Friederich Ermler », giustamente pone in rilievo l'opera che questo regista svolse nel periodo muto (*Katka, mela ranetta*; *La casa nella neve*; *Il calzolaio di Parigi*; *Frammenti di un impero*), senza tuttavia soffermarsi nella misura necessaria sulle contraddizioni dei film ermleriani di questo periodo. Insoddisfacente è il paragrafo successivo, dove si parla troppo sbrigativamente di Abraham Room, Serghiei Yutkevic, Serghiei e Gheorghi Vassiliev, Julii Raisman, Ivan Pirijev, Grigori Aleksandrov, Grigori Roscial, Boris Barnet, Vladimir Petrov, Mark Donskoi, Ilia Trauberg, Aleksandr Zarki e Jossif Keifits, Aleksandr Ivanov, Aleksei Popov e Nikolai Oklopkov. Il paragrafo « Maestri del repertorio » tratta, un po' alla rinfusa, e coi soliti preconcetti circa il cinema « teatrale » e « naturalista tradizionalista », dell'opera di Protozanov, Olga Preobrazhenskaia, Vladimir Gardin, Aleksandr Ivanovski, Sabinski, Tarie, Ivanov-Barkov, Cerviakov, Petrov-Bitov, Zheliabuzkij, Mikhin. Poche righe sono dedicate ai registi Eggert, Kasianov, Leo Mur, Viskovskij, Verner e Anoshenko, e ciò è conseguenza dell'errata impostazione generale data dal Lebediev al suo libro. Chiude il capitolo uno sbrigativo e cronistico paragrafo sui soggettisti, gli attori e gli operatori: argomento, invece, di estrema importanza.

Il capitolo quinto tratta delle « Cinematografie nazionali dei popoli dell'U.R.S.S. ». I paragrafi sono dedicati al cinema ucraino, ad Aleksandr Dovzgenko, al cinema georgiano, al cinema armeno, e — genericamente — alla « cinematografia di altre repubbliche sovietiche ». In questi paragrafi, il Lebediev non analizza il nascere di queste cinematografie, il perché e il come di questa nascita; non sottolinea l'importanza di codesta nascita, ma tratta di preferenza dei caratteri « artistici » ed « estetici » dei film. Se il paragrafo su Dovzgenko si può ritenere abbastanza soddisfacente, insufficienti sono le pagine dedicate al cinema georgiano e al cinema armeno, e inadeguata è la trattazione circa i registi Sciangheläja, Ciaureli e Bek Nazarov. Con considerazioni estetizzanti, il Lebediev liquida i primi film azeirbaigiani, usbeki, estremosiberiani, ebraici e ciuvasci, senza tener conto della straordinaria importanza storica che questi stessi film hanno avuto ed hanno ancor oggi nella storia della cultura e dell'arte cinematografica.

A un breve capitolo conclusivo, fa seguito la filmografia, che occupa 34 pagine, e reca i dati dei film più importanti citati nel corso della trattazione.

Glauco Viazzi

Jules Dassin

La personalità di un « producer » come Mark Hellinger è cosí prepotente ed esclusiva, cosí — sopratutto — determinante, da lasciare ben poca rilevanza al regista dei suoi film. La prova piú significativa è data da *I Gangsters*. Questo film, in un primo tempo attribuito al regista Robert Siodmak, in grazia della sua già acquisita notorietà, in contrapposizione al nome, a noi ancora pressoché sconosciuto, del produttore, appare oggi — dopo la visione di *Forza bruta* e di *La città nuda* — in primo luogo collegato ad Hellinger. Prima di quel film, Siodmak non aveva mai dimostrato particolari qualità; né le ha dimostrate dopo, ad eccezione di qualche lavoro (come *La scala a chiocciola*) dai valori prettamente ritmici e stilistici, dove tali elementi erano fine a se stessi, ovvero in funzione di una « resa » emotiva risultante da fatti meccanici di contrapposizione drammatica e di sospensione, cioè al di fuori di ogni effettivo approfondimento umano. Sarebbe, tuttavia, per lo meno affrettato negare in assoluto il contributo di Siodmak alla realizzazione di *I Gangsters*, seppure restringendone la portata alla consulenza tecnica o di mestiere, importante ai fini della espressione cinematografica di sensazioni e di sentimenti propri della visione umana e sociale del produttore.

Ma ben piú grave segno di superficialità di giudizio darebbe chi sottovalutasse o addirittura dimenticasse — come a suo tempo è accaduto specie da parte della critica dei quotidiani — Jules Dassin, il regista dei due piú significativi film prodotti da Mark Hellinger: *Forza Bruta* e *La città nuda*.

Il nome di Jules Dassin ,all'epoca della presentazione in Italia di *Forza Bruta* (1947), era completamente sconosciuto ai piú. Non è da stupire, dunque, se qualcuno avanzò allora seri dubbi sulla sua effettiva esistenza, dando corpo all'ipotesi che questo nome francesizzante nascondesse lo stesso produttore. L'evidente analogia tematica di *Forza bruta* e di *I Gangsters* (entrambi concernenti gli ambienti della malavita e della polizia) autorizzava in un certo senso siffatta ipotesi. Jules Dassin, peraltro, già allora aveva dietro di sé una esperienza non indifferente.

Nato a Middleton, nel Connecticut, da famiglia oriunda francese, Dassin è stato per molti anni attore di teatro, passando successivamente alla radio, alla quale prestò un'attività varia (sempre nel campo creativo), specialmente di scrittore. La Metro Goldwyn Mayer lo rilevò dalla radio nel 1941, assumendolo quale regista di « shorts », cioè di cortometraggi.

Al 1942 risale il suo primo film di normale lunghezza, a soggetto. Si intitola *Reunion in France*. Questo film — con Joan Crawford, John Wayne e Philip Dorn — come i due successivi realizzati per la Metro Goldwyn Mayer (*Young Ideas* del 1943 con Mary Astor ed Herbert Marshall; *A Letter for Evie* del 1945 con Marsha Hunt e John Carroll) sono ancora film di categoria « B », nati, il primo per lo meno, il solo che sia giunto in Italia (*La grande fiamma*), sotto la spinta delle necessità propagandistiche della guerra. E' presumibile, peraltro, che già in questi filmetti, Dassin abbia dato dimostrazione del proprio talento di narratore, particolarmente dal lato della padronanza dei mezzi espressivi del cinema. *La grande fiamma* del resto, pur nella sua generale mediocrità contiene già alcune indicazioni di massima in tal senso. E' cosí possibile spiegarsi il suo incontro con Mark Hellinger, la cui predilezione. non casuale, ma ben determinata dalla precisa esigenza di riflettere reali situazioni e drammi della vita americana contemporanea, per i soggetti dall'azione incalzante, richiedeva, in sede realizzativa, la presenza di un regista di sicuro temperamento.

Le qualità umane e stilistiche di Jules Dassin sono già tutte in *Brute Force* (*Forza bruta*), ma direi quasi allo stato grezzo, non ancora scevre di reminiscenze altrui, non ancora libere dalla diretta influenza, esercitata in sede di ripresa, del « producer ». Gli impacci del regista sono sottolineati in questo film dallo squilibrio narrativo: brani di una potenza drammatica ineguagliabile, condotti e risolti con abbagliante esattezza ritmica e psicologica (tipica la sequenza finale) si alternano a momenti meno convincenti per la mancata percezione, da parte del regista, della completa sintesi del dramma: qui, allora l'ispirazione genuina cede il passo ad un simbolismo troppo carico per essere vitale (tipico il continuo ritorno della litografia della pin-up-girl nella cella dei reclusi). D'altra parte, è forse possibile annettere a questo reiterato simbolismo una significazione di portata totale, abbracciante l'intera opera, la quale verrebbe cosí ad essere per intero simbolica, nel senso che i con fini ambientali (la prigione di Westgate) e le caratteristiche dei personaggi (reclusi e poliziotti) verrebbero a dilatarsi fino ad assurgere a simboli di una determinata concezione sociale. Non mancano certo rifefementi a questo proposito: soprattutto pensando agli episodi — ricordo, se ad essi non si vuol dare — come appare lecito — un puro valore negativo, di concessione cioè, in quanto introducono personaggi femminili, alle esigenze della cosidetta cassetta.

Ma il riferimento piú sicuro, decisivo, si ha con *The Naked City* (*La città nuda*): la concezione umana di Mark Hellinger è diventata qui la concezione umana di Jules Dassin. Nessun equivoco è possibile sull'impostazione sociale dei loro film, nei quali appare evidente l'intendimento di superare i limiti del genere poliziesco e dello stesso fatto di cronaca nera, dai puri eccitamenti nervosi, entrando in contatto con la vita. Sí, l'ingranaggio del film è quello del « giallo ». Nel caso specifico di *La città nuda*, è l'assassinio di una bionda e fascinosa indossatrice a mettere in moto la macchina della giustizia, i cui rappresentanti rico-

struiscono, uno alla volta, tutti gli elementi del dramma fino alla scoperta dell'assassinio. Ma, nel contempo, la macchina da presa, in giro per i quartieri di New York, dai piú lussuosi ai piú poveri, scopre la vita della grande metropoli, la quotidiana tragedia di milioni di uomini stretti nel cerchio inesorabile di un'esistenza incerta e dolorosa, che spesso spinge gli individui alle azioni piú basse e meschine nel vano tentativo di raggiungere quella ricchezza richiesta dalla società quale requisito indispensabile allo sviluppo della personalità umana.

Nel giro di due film la personalità di Jules Dassin ha rivelato tutte le sue caratteristiche. E' bastato *Forza bruta* per farci comprendere di essere di fronte ad un uomo « d'incontestabile talento », in possesso, intanto, di una dote certa e oggi poco comune: l'assoluta padronanza della « camera », resa obbediente alle esigenze espressive del narratore. *La città nuda* ha chiarito in maniera definitiva il mondo ispirativo del regista, soprattutto teso a cogliere la verità di certi ambienti e di certe condizioni umane. Uno dei suoi ultimi film, *Thieves' Highway* (*I corsari della strada*), che è del 1949, ha confermato in quale direzione volga l'interesse di questo regista e come coerente sia in lui l'intendimento di mantenersi, nella scelta delle vicende, su un piano di realismo che consenta, non solo la rappresentazione di ambienti inediti (nel caso, i mercati generali di San Francisco), ma anche e soprattutto di situazioni in cui in rapporto agli ambienti descritti — i protagonisti possano diventare i termini di confronto di antitetiche concezioni di vita (Nick, colui che trae dal proprio lavoro i mezzi di sostentamento — Mike Figlia colui che sfrutta il lavoro altrui come un vero pirata).

Certo, *I corsari della strada* riafferma anche i limiti e del regista e della tendenza (cosidetta del « realismo » obiettivo) alla quale appartiene e di cui è anzi uno dei piú qualificati rappresentanti: l'incapacità di offrire una valida e conseguente soluzione dei conflitti posti in essere; ma è il massimo che oggi possa venirci dalla cinematografia americana affogata nel gran mare dello schematismo conformista.

I corsari della strada ha, d'altra parte, dato il senso esatto della maturità di Dassin e dell'importanza fondamentale della sua presenza nei citati *Forza bruta* e *La città nuda*: esso, infatti, è stato realizzato assolutamente al difuori del controllo di Mark Hellinger, nel frattempo deceduto. I precedenti, insomma, sono ormai tali da permettere le piú ardite speranze sull'opera futura di questo regista.

Un altro ottimo allievo di Mark Hellinger, Burt Lancaster, ha annunciato tempo addietro di aver costituito una propria casa di produzione e di essersi egli stesso trasformato in produttore. « Il mio scopo — egli ha detto — affonda le radici nell'insegnamento di Mark Hellinger ed è di dare al pubblico film un po' meno conformisti di quelli ai quali è stato abituato ». E' veramente azzardato pensare ad un prossimo incontro del produttore Burt Lancaster con il regista Jules Dassin? Esistono comunque condizioni di estremo favore perché esso avvenga e perché dia buoni frutti.

LORENZO QUAGLIETTI

Note

Rileggendo Lemaitre

Dalle Théories et impressions *di Jules Lemaître ricavo alcune notizie, che mi dànno nuovo spunto per chiarire e per esemplificare l'identità storica di teatro come spettacolo e di cinema.*

Il Lemaître commentava un volume del Font sulla storia dell'Opéra Comique, e a sua volta indicava come l'opera comica fosse nata nei teatri di fiera (théâtres forains), che raccolsero l'eredità dei mimi italiani espulsi dalla Francia nel 1697.

Questa storia dell'espulsione dei commedianti italiani, ad opera dei teatri ufficiali, la Comédie-Française e l'Opéra, potrebbe essa stessa suggerire pertinenti ed anche malinconiche riflessioni, se si pensa a moderni ma identici costumi vigenti nei paesi totalitari per la salvaguardia dell'« autarchia » intellettuale; ed anche ad aspirazioni, ricorrenti in Italia, per la discriminazione o la protezione statuale delle opere intellettuali. Ma è una storia esemplare anche per mostrare come ogni violenza pratica, ogni ricorso al braccio secolare, non possa soffocare l'incoercibile esigenza creativa degli individui, ed anche del pubblico.

Ed è, naturalmente, una storia che ha molti aspetti di ridicolo, come sempre nei tentativi illusori della politica di ridurre a sua mercé, a sua soggezione, come strumento obbediente, l'invenzione e l'espressione dell'uomo. Questa dell'opera comica contro l'Opera seria e la Commedia letteraria accademica sembra veramente una lotta di Arlecchino contro Cassandra. Dopo l'editto del Parlamento che proibiva la Commedia dell'arte italiana, e cacciava dal Paese gli attori italiani, un impresario della Fiera di Saint-Germain, il Bertrand, prima si impadroní, sic et simpliciter, del repertorio italiano: ed ebbe ai suoi spettacoli folla strabocchevole, che disertava gli aulici intrattenimenti della Comédie-Française. Ma essa vegliava, e lanciò sull'impresario la polizia; e questa proibí agli attori della Fiera di rappresentare ogni commedia o farsa.

Ma Bertrand si appella al Parlamento, e in attesa, per quattro anni, si continua a recitare la commedia italiana. Ma nel 1703 il Parlamento esprime la sua sentenza, e interdice la rappresentazione di commedie e farse. Commedia non voleva dire però scena staccata: gli attori presentarono allora soltanto frammenti di commedie. Ma la polizia intervenne ancora e le proibí: nuovo ricorso, e nel 1707 sentenza che proi-

biva non solo commedie, ma colloqui e dialoghi. Niente paura: allora, monologhi; un attore parlava, gli altri mimavano; e per lo spettacolo pieno presero sempre piú campo le scene danzate, cantate, mimate. A questo punto ai due Teatri di stato si aggiunse anche l'Académie de Musique: e non si poté piú né monologare, né cantare; ma soltanto mimare e danzare.

Si era ridotti al puro spettacolo visivo. Ed ecco come l'ingegnosità dei registi risolse il problema del dialogo comico, con primitive didascalie: " comme le public se plaignait de ne pas toujours comprendre les pantomimes, ils imaginèrent, disent les frères Parfait, l'usage de cartons sur lesquels on imprima en gros caractères et en prose très laconique tout ce que le jeu des acteurs ne pouvait rendre. Ces cartons étaient roulés, et chaque acteur en avait dans sa poche droite le nombre qui lui était nécessaire pour son rôle; et, à mesure qu'il avait besoin d'un carton, il le tirait et l'exposait aux yeux des spectateurs, et ensuite le mettait dans sa poche gauche ". Le pièces cosí rappresentate, cioè esclusivamente mimate, e servite da didascalie, per i meno comprensivi, si chiamarono « pièces à la muette »: suggestivo richiamo al cinema muto. E non richiamo soltanto casuale, ma intrinseco, ove si pensi che in sostanza lo spettacolo consisteva essenzialmente nella mimica espressiva, nel gesto, nel movimento dell'attore (le didascalie servivano, come poi dopo, soltanto per lo spettatore insufficiente, incapace di intendere il senso in sé compiuto della mimica dell'attore).

Ma un altro richiamo pure suggestivo, e aderente, si può fare anche col cinema sonoro e parlato e cantato. Vi fu un altro modo di risolvere queste commedie silenziose e mimate. Il Parlamento aveva proibito agli attori di cantare: ma non poteva proibirlo agli spettatori, ove questi lo volessero. Ad un certo punto, perciò, la commedia comica si svolse in questo modo: gli attori facevano i gesti e mimavano, il pubblico s'incaricava delle parole e del canto. E ciò con l'aiuto di cartelloni che venivano calati dal sipario, e sui quali gli spettatori potevano leggere i motivi d'accompagnamento, e cantare, su arie conosciute. E si ebbe cosí un nuovo coro (guidato, si avverte, da cantori esperti mescolati fra il pubblico), coro compatto e veemente, mentre gli attori sulla scena sviluppavano la loro animata pantomima.

Altri esempi si possono cogliere nella critica teatrale di Lemaître, che fu sottile intenditore e distintore delle qualità di teatro; e parlando, per esempio, del primitivo dramma di Rutebeuf, il Miracle de Théophile, ancor prima di addentrarsi nella critica del testo poetico, è colpito dall'analogia che quel dramma presenta con gli spettacoli da fiera noti come " quadri viventi ", talvolta anche drammi, e drammi famosi, come l'Abbé Constantin, ridotti a spettacoli visivi e mimici.

Egli racconta di una sua visita al Théâtre Becker, che era attrattiva della Fiera di Neuilly, dove il testo celere e complicato di Halévy, di Crémieux e Decourcelles era ridotto a semplice filo dell'azione, fino al punto che in alcune scene salienti gli attori si limitavano ad agire,

e il dialogo era declamato da un estraneo, fuori della scena. Come non sottolineare in questo caso di teatro popolare, che però riprendeva il carattere del mimo primitivo, medievale e secentesco, la peculiarità dell'elemento visivo-mimico, quando la parola era così esclusa dallo spettacolo, *veramente significativo e affermato per tale, estraniata dal mimo esauriente, e solo ammessa come concessione al pubblico?*

In un altro caso ancora Lemaître racconta di una sua visita alla Fiera di Marsiglia, che dovette avvenire alla fine del secolo scorso.

Andò a vedere i " tableaux vivants ". Trascrivo le impressioni vive (e come sempre quanto bene espresse) del critico, anche perché dalle sue parole emerge chiaro, e quasi spontaneo, il legame fra questi quadri viventi ed i film, per esempio, di Méliès: stessa tecnica di montaggio, stessi mezzi, stessi trucchi intensificatori, anche, stesso ricorso alle allusioni sintetiche o ellittiche, una concentrazione sul mondo visibile, del quale viene enormemente dilatata l'efficacia suggestiva, anche con la scelta significante del gesto, del modo, del raggruppamento, dell'azione.

"Le Roi fainéant (l'imprésario prononçait feignant) *est assis dans un fauteuil de velours, et sourit. Une femme, assise à ses pieds, le regarde, et sourit. Une autre femme ouvre un coffret à bijoux, et sourit. Une troisième tient un miroir, et sourit. Et voilà une orgie mérovingienne.*

" Puis ç'a été Psyché fouettée par ordre de Vénus, *puis* Les trois Grâces. *Tous ces personnages sont les uns en maillot, les autres costumés à peu-près comme les figures des tableaux de David et de son école. Le roi fainéant lui-même est, sauf sa couronne, habillé en vague Romain. Ces groupes rappellent très exactement les estampes des hôtels garnis. On est un moment surpris de retrouver à la foire l'idéal esthétique du premier empire.*

' Mais le plus beau, c'est l'assassinat de Gouffé, développé dans une série de poses académiques. Premier tableau: l'huissier entre, et sourit; Gabrielle sourit, et tend les bras. Et tous deux évoluent immobiles, sur le plancher tournant. (C'est ainsi à chaque nouvelle pose). Deuxième tableau: l'huissier toujours souriant, s'assied sur un canapé, et Gabrielle lui met ses bras autour du cou. Un tour, repos. Troisième tableau: la suspension de l'huissier par le moyen de la cordelière et de la poulie. Un, deux, trois: l'huissier ne sourit plus, mais il garde en l'air son élégance de façons et se laisse pendre en homme du monde. Un, deux, trois: les meutriers considèrent leur victime, avec un geste immobile qui exprime l'horreur. Et cela continue: c'est l'insertion du mort dans le sac, du sac dans la malle, en quattre mouvements d'une implacable précision. Et, après chaque mouvement, un tour, et stop! À la fin, Eyraud apparaît dans l'attitude d'Oreste poursuivi par les Furies, et Gabrielle détourne la tête d'un air de princesse de tragédie. Si tous deux parlaient, ce serait en alexandrins. Je n'ai rien vu de plus ahurissant que cet assassinat mimé avec tant de noblesse et dont les scènes successive ressemblent à des figures de danse ".

L'acutissimo Lemaître non coglie soltanto l'aspetto stupefacente, conturbante della trasfigurazione che il fatto di cronaca ha subíto nella regía visuale dell'artista di fiera; fissa anche un carattere a prima vista sorprendente, se non potesse e dovesse essere spiegato come integrale di quella trasfigurazione, tale cioè che condiziona l'impressione sensitiva e partecipante dello spettatore: le scene successive non sono casuali e involontarie descrizioni del fatto, ma sono legate da un nesso costruttivo, da una intima norma ritmica della visione, sicché è possibile compararle alle figure di una danza, cioè a quella ritmazione del gesto e del movimento che per il suo carattere di purezza in sé compiutamente valida, senz'altra aggiunta, veniva ragguagliata alla musica.

Ma è fin troppo chiaro, per aver bisogno di commento o di spiegazione, che nei mimi del secolo decimottavo, come nei mimi popolari del secolo decimonono, è presente la stessa esigenza espressiva di figurazione, che è propria, negli stessi termini di figuratività cinetica, del cinema, quale noi moderni lo conosciamo, cioè realizzato per mezzo di strumenti che non sono piú aderenti a quelli della scena teatrale, e comunicato per mezzo di apparecchi, che non sono piú il teatro, ma la proiezione della pellicola impressionata.

C. L. Ragghianti

Una lettera

Egregio Direttore,

Glauco Viazzi, nel numero di Bianco e Nero *intitolato " La Musica e il Film ", cita un mio articolo comparso su* Cinema *(nuova serie, n.* 28*), il* 15 *dicembre* 1949*; e di ciò gli sono grato. Peccato però, che Viazzi mi abbia fatto dire cose che io non ho mai né pensato né scritto. Infatti il Viazzi*: « *In* Cinema *(nuova serie,* II, 15 dic. 1949*) in un articolo — e poi dirà essere appunto il mio — si legge che il problema della musica di film si può risolvere, oggi, adottando la musica dodecafonica (" realizzazione di " idee " puramente musicali, in una maniera astratta e quasi vorremmo dire metafisica")* ».

Ora, ciò non è esatto. Lascio perdere l'interpretazione piuttosto arbitraria dell'articolo (e del resto sarebbe bastata una lettura attenta per comprenderlo a dovere); ma non posso passar sopra allo strafalcione che mi viene accollato. Io ho scritto, per l'esattezza: « *Oggi la musica viene concepita da taluni (e lo Hindemith prima di tutti), come la realizzazione di " idee " puramente musicali, in una maniera astratta e quasi vorremmo dire metafisica; da altri invece come il mezzo espressivo che solo si attagli, nella sua rivoluzione tecnica, a determinate finalità creative e artistiche. E abbiamo in questo caso l'espressionismo musicale dei dodecafonici* ».

Un discorso, mi sembra, che non permette equivoci; a meno che non si riesca a dimostrare che Hindemith è un dodecafonico: impresa

peraltro che nemmeno Glauco Viazzi può essere in grado di condurre a termine!

Le sarò grato, Direttore, se vorrà pubblicare questa mia precisazione. E ringraziandola per l'ospitalità, la saluto cordialmente.

Luigi Pestalozza

Tiro alla fune sul neo-realismo

Per certi critici nostrani i film sono come le taverne spagnole nelle quali, com'è noto, si trova da mangiare solo ciò che si è portato con sé.

Un esempio non proprio edificante, ma tuttavia divertente, di questa prassi critica si ha in certe stiracchiate interpretazioni del neorealismo italiano avanzate da certe correnti di estrema in concorrenza fra loro.

Per il Rev.mo Padre Felix Morlion O. P. — e in genere per tutti i suoi correligionari — il neorealismo è espressione ottimistica ed eugenistica della " forza di recupero " del popolo italiano, è cammino di " ascesi " attraverso l'umiltà del reale, " approfondimento tragico che porta ai limiti dell'infinito ". Vero è che all'infinito il neorealismo non c'è ancora arrivato perché finora si è perso nell'..."episodico" — e ciò è male, dice Padre Morlion che punta sui nomi di Rossellini ed Emmer per auspicare il superamento dell'episodico. Comunque per i cattolici il messaggio del neorealismo rimane essenzialmente cristiano.

Ma come? E il furto di Ladri di biciclette, *il suo determinismo cieco? E il fatalismo crudele di* Paisà? *E perfino in* Vivere in pace *l'agnosticismo di Zio Tinca, l'orrenda e inutile fregatura della sua morte?*

Tutta ascesi verso l'infinito. Ascesi un po' " episodica " magari ma si sa: infinite sono le vie del Signore.

Viceversa per certa critica di sinistra il neorealismo è espressione di forze progressive che reagiscono all'oppressione di classe: per cui il neorealismo sboccia come un fungo alla caduta del fascismo; perciò vietato parlare di De Robertis; perciò se qualche precedente del neorealismo era maturato già durante il fascismo era necessariamente e ad ogni costo un precedente progressivo e antifascista.

Scrive per esempio Massimo Mida che i film da Rossellini girati durante il fascismo " contenevano dei motivi non celati di ribellione ".

Personalmente non siamo mai riusciti a scorgere in La nave bianca, Un pilota ritorna, L'uomo della croce *alcun motivo, nemmeno celato, di ribellione e saremmo perciò molto grati al Mida se volesse cortesemente indicarci egli stesso qualcuno di questi motivi, anche uno solo, anche piccolo, un motivetto ci basterebbe...*

Analogamente Georges Sadoul scrive di Quattro passi fra le nuvole *che " si sente vacillare negli episodi del treno e degli autobus il regime che si era vantato di far arrivare i treni con puntualità ".*

(Evidentemente Sadoul, che non è italiano, ignora che in Italia i treni non sono mai arrivati con puntualità sotto nessun regime). Ma come? E noi che dopo Vecchia Guardia *credevamo che Blasetti fosse fascista! (O forse faceva il doppio gioco?) E credevamo anche che* Quattro passi fra le nuvole *fosse un filmetto leggero e innocente, fosse veramente quattro passi fra le nuvole (come ama fare spesso Blasetti fra una* Fabiola *e l'altra) e invece... faceva vacillare il regime. Ah! furbone d'un Blasetti!*

Decisamente i critici del neorealismo mancano di realismo.

Franco Venturini

I libri

L'ARTE DEL FILM: *Antologia storico-critica,* a cura di Guido Aristarco, Milano, Bompiani, 1950.

Il cinematografo, nato come curiosità da baraccone, e affidato, dalle sue origini, a mestieranti e a mercanti privi di scrupoli, ha, come si sa, faticato non poco a prendere coscienza di sé, come fatto artistico, sia con la produzione di opere d'arte degne di tale nome, sia con una sempre piú rigorosa speculazione teorica, spesso e soprattutto nei primi tempi, basata piú sulla convinzione delle enormi « possibilità » del nuovo mezzo espressivo, che sulla constatazione di un certo numero di « risultati » indiscutibili, sui quali basare, fra l'altro, la « storia » del linguaggio cinematografico.

Se tuttavia è per lo meno prematura una storia del cinema intesa come storia dell'arte (mentre auspicabile può essere una storia del film appropriatamente inquadrata in una storia del costume), è invece già possibile raccogliere i filoni di un discorso critico, iniziatosi da circa un trentennio, intorno all'arte nuova, che dopo i primi stupori aveva indotto i meno distratti ad occuparsene con serietà.

« L'arte del film... chiede un capitolo in quei grandi sistemi nei quali si parla di tutto fuorché di cinema. »: questa fondamentale esigenza, avvertita in modo cosí categorico fin dal 1924 da Béla Balázs, ma purtroppo sempre attuale, per il testardo scetticismo che ancora ostentano alcuni uomini di cultura nei confronti del cinema e per i troppi equivoci di ordine estetico che continuano ad affliggere la cultura cinematografica, potrebbe dunque a prima vista sembrare il concetto base che ha spinto Guido Aristarco alla compilazione dell'Antologia pubblicata da Bompiani recentemente, e che reca il programmatico titolo « *L'Arte del Film* »: utilissimo strumento di consultazione che viene a confortare gli sforzi di quanti — e non sono pochi, ormai — cercano di liberare il cinematografo da quel certo complesso d'inferiorità in cui la critica meno avveduta, con la collaborazione, purtroppo della produzione cinematografica corrente, persiste talora a mantenerlo.

Non è tuttavia esatto assegnare a tale complessa raccolta di scritti intorno al cinematografo, questa esclusiva funzione, rifiutata d'altra parte dallo stesso Aristarco, il quale nella *Prefazione* iniziale, che ribadisce concetti già espressi dall'Autore in varie altre occasioni, ma non

per questo meno interessanti, opportunamente avverte: « ...l'intento di questa antologia non vuole essere, appunto, quello di dimostrare la natura artistica del cinema attraverso le testimonianze dei diversi teorici in essa contemplati: se cosí fosse, vi avremmo escluso ogni saggio superato, e non son pochi ».

Antologia « storico-critica », dunque, la quale si propone non tanto di provare con una serie di indiscutibili argomenti che il cinema è un'arte (dimostrazione che resta, d'altra parte, implicita, in una raccolta del genere), quanto piuttosto di tracciare un panorama « storico » della critica cinematografica, accogliendo quindi tanto quegli scritti che conservano, col passare degli anni, una loro validità (sia pur talora relativa), tanto quei brani che, pur essendo superati nel quadro di un discorso estetico generale, vanno considerati essenzialmente come « documenti » di indiscutibile valore storico, e in quanto tali meritano senza dubbio di venir contemplati in una raccolta antologica che intenda appunto « documentare » questo primo trentennio, all'incirca, di critica del film.

L'orizzonte critico della Prefazione, nei confronti del materiale antologico offerto dal volume, naturalmente si allarga, con la citazione di voci rimaste escluse dalla raccolta, come quella del Ragghianti, ad esempio (che si è piú volte, e con particolare finezza, occupato di cinematografo), dei cui autorevoli argomenti si serve l'Aristarco per l'enunciazione della propria tesi, la quale finisce in sostanza per esigere che per il cinema, come per tutte le altre arti, venga adoperato lo stesso metro estetico.

E' evidente che la bontà di un'antologia siffatta dipende essenzialmente dalla scelta dei testi chiamati a rappresentare determinate posizioni teoriche e a ridare ad un tempo al lettore il clima storico da cui direttamente derivano quelle teorie: e sarà bene avvertire subito che l'Aristarco ha proceduto con puntualità ed oculatezza a tale opera delicata e complessa, i cui risultati sono chiaramente tangibili nell'armoniosa sistemazione che alla materia, scelta sempre con rigorosa sagacia, egli ha saputo conferire.

Apre l'Antologia un brano di Béla Balázs, del 1924, che pur essendo intimamente legato ai problemi dell'« Arte muta », è già un'eloquente testimonianza del primo « sistematore » della teoria cinematografica. Segue il « Manifesto delle sette arti », di Ricciotto Canudo, del 1927, che è forse la piú indicativa testimonianza del « pioniere » fra i teorici del film, per il quale il cinema o « settima arte », è l'arte plastica in movimento, in cui si riassumono tutte le altre arti. Germaine Dulac, Hans Richter e Louis Delluc sono gli altri « precursori » della teoria cinematografica, rappresentati da tre brani che trattano rispettivamente della *Cinematografia integrale,* del *Soggetto* e della *Sceneggiatura,* e della *Fotogenia,* testimonianze anche queste di indubbio interesse storico. Accanto ai precursori vengono immediatamente i « sistematori »: e dopo il Balázs, primo fra tutti, del quale oltre al già citato *L'uomo invisibile,* l'antolopia riporta un brano de « Lo spirito del Film » (1930) sull'*In-*

quadratura e il primo piano, ecco il Pudovkin, presente con il Manifesto del Sonoro del 1928, da lui firmato insieme ad Eisenstein e ad Aleksandrov, e con due importanti brani tratti da « Film e Fonofilm » e da « L'Attore del Film »: *Il Montaggio* e *Il Montaggio della recitazione;* l'Eisenstein con quattro brani scritti in epoche diverse, dal 1929 al 1948: sulla « forma » cinematografica, la « novella », il film a colori e il film in rilievo; e l'Arnheim, presente con tre brani del 1932, tratti dal famosissimo « Film als Kunst »: sull'« immagine filmica », sul soggettista e il regista, e sul sonoro. Paul Rotha, che si rifà a Pudovkin, e Raymond J. Spottiswoode, piú vicino invece ad Eisenstein ed Arnheim, sono stati scelti fra i « divulgatori », accanto ai quali occupano un posto di primissimo piano gli italiani Chiarini, Barbaro e Pasinetti, la scelta dei cui brani è stata però piuttosto subordinata alle esigenze di suddivisione sistematica della materia anziché all'effettivo contributo personale dei tre autori alla cultura cinematografica, non solo italiana: si pensi, ad esempio, alle condizioni degli studi sull'arte del film nel 1937, in Italia, quando apparve il primo numero di questa rivista, alla quale appunto si deve la prima diffusione di gran parte del materiale contenuto nell'Antologia. La quale ha quindi anche il non indifferente merito di presentare scritti oggi difficilmente reperibili, dato che la vecchia serie di « Bianco e Nero » è, come si sa, da tempo esaurita.

I testi, qui per brevità elencati e raggruppati secondo gli autori, sono raccolti invece in due grandi parti: una prima, riguardante i *Problemi estetici,* e una seconda che concerne i *Mezzi Espressivi,* opportuna suddivisione che permette accostamenti di grande interesse sia dal punto di vista estetico, per un'impostazione generale dei problemi del film, sia da quello piú specifico e riferentesi piú da vicino ai problemi particolari del linguaggio cinematografico; suddivisione che in pratica poi serve anche a facilitare non poco le ricerche degli studiosi Quattro eccezionali testimonianze, di Benedetto Croce, Giovanni Gentile, André Malraux e Adriano Tilgher chiudono infine la copiosa raccolta. Il cui valore piú evidente, a parte la scelta sempre oculata dei testi fondamentali, e la loro organica sistemazione in una specie di panorama documentato del pensiero critico intorno al cinematografo, consiste, crediamo, nell'accurato, affettuoso e puntuale « accompagnamento » compiuto dall'Aristarco, il quale non si è accontentato di raccogliere e di scegliere, ma ha voluto altresí corredare ciascuno scritto di una sintetica ed esauriente introduzione che in pochi tratti essenziali schizza il profilo dell'autore rivelandone insieme ai caratteri piú tipici del pensiero e dell'opera le notizie biografiche piú importanti. Una paziente punteggiatura di *Note,* contenenti dati a volte preziosi, completa inoltre gli scritti, i quali cosí son presentati ad ogni categorie di lettori nel modo piú favorevole alla loro totale comprensione, in quato il compilatore ha pazientemente raccolto tutte quelle notizie informative necessarie alla esatta collocazione storica di un nome o di un titolo: preziosa ed insostituibile guida ad una lettura attenta e non superficiale.

E come se tale apparato informativo non fosse sufficiente, una esauriente *Bibliografia,* limitata naturalmente ai nomi contemplati nell'Antologia, oltre a due *Indici,* dei nomi e dei titoli, completano il volume, rendendone la consultazione oltremodo facile e sempre proficua.

Un centinaio e piú di sceltissime illustrazioni, tolte direttamente dai film fra i piú significativi della Storia del Cinema, e in massima parte inedite, accompagnano continuamente il lettore, costringendolo talvolta a sottrarsi al fascino della teoria, per soggiacere a quello, certo piú sottile, dell'immagine: fotogrammi indimenticabili, nel preve lampo del cui movimento interrotto e fissato per sempre sulla pagina, possono sintetizzarsi le tappe piú rilevanti di questo mezzo secolo di storia del film.

Fausto Montesanti

I film

A Letter to Theree Wives

(*Lettera a tre mogli*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: 20th Century Fox, 1949 - *produttore*: Sol C. Siegel - *regia*: Joseph L. Mankiewicz - *soggetto*: riduzione, ad opera di Vera Caspary, del romanzo *Letter to Five Wives* di John Ulempner - *sceneggiatura*: J. L. Mankiewicz - *fotografia*: Arthur Miller - *musica*: Alfred Newman - *sceneggiatura*: Thomas Little e Walter M. Scott - *attori*: Jeanne Crain (Deborah Bishop), Linda Darnell (Lora Hollyngsway), Ann Sothern (Rita Phipps), Kirk Douglas (George Phipps), Paul Douglas (Porter Hollyngsway), Jeffrey Lynn (Brad Bishop), Florence Bates (la signora Manleigh), Barbara Lawrence (Babe, sorella di Lora), Connie Gilchrist (la signora Finney).

Entro confini chiaramente stabiliti e coscientemente accettati, questo film rasenta la perfezione. Mankiewicz non ha puntato cosí in alto come in *House of Strangers* ed ha tralasciato ogni intenzione di far opera d'arte: segno, se non altro, di modestia e intelligenza. Ma, si sa, l'opera d'arte non nasce a comando, e neppure, a comando, può essere esclusa, anche se il fervore del regista giuochi in tutto questo una parte non trascurabile. E Mankiewicz ha ricavato tutto l'utile che gli era possibile dalla sua esemplare riservatezza giungendo là dove altri — piú presuntuosi di lui — non giungeranno mai e assicurandosi un posto onorevolissimo fra quelli che il Croce, in una sua nota tripartizione della storia letteraria, (e possiamo estendere noi, della storia dell'arte) ha chiamato « produttori di letteratura » per distinguerli non soltanto dai poeti, dagli artisti veri e propri, ma anche dai « letterati », dai ripetitori meccanici di forme già esistenti. Oggi li si suol chiamare artigiani. Mankiewicz è uno dei gradini piú elevati della sua categoria, ai confini stessi della categoria superiore, e a lui si può rfierire, quanto meno come augurio, la nota che il Croce apponeva a quella tripartizione: « Accade talvolta che chi, per lungo tempo, non ha sorpassato il livello del letterato, abbia a un tratto un rapido periodo di genialità produttrice; o che scrittori mestieranti, qualche volta, per concorsi di circostanze fortunate che svegliano in essi virtú latenti, s'incontrino con l'arte ».

Non sembri, con questo, che si intenda sopravvalutare *A Letter to Three Wives*, poiché qui si vorrebbe piuttosto tentare di inquadrarlo nella cornice piú appropriata, mettendo in rilievo i meriti che esso possiede appunto perché non pretende di uscirne. Come non accorgersi, infatti, che alla base del film sta un raggruppamento meccanico di situazioni, costrette a intrecciarsi secondo una linea già stabilita in partenza, quindi fra le meno libere che si possano immaginare, fra le meno atte a far scoccare la scintilla dell'ispirazione? Ciò è evidente prima di tutto dal traliccio episodico scelto dal regista, che sfrutta un doppio racconto indiretto (la vicenda è narrata da una invisibile Eva Ross — colei che ha scritto la lettera alle tre mogli annunciando di essere fuggita con uno dei loro mariti — e a sua volta si frantuma nelle « rievocazioni » che le tre donne, nel momento dell'incertezza e dle pericolo, fanno della loro vita passata). Ne consegue che, mentre si acui-

sce l'inetresse per questa inafferrabile Eva Ross e lo spettatore si domanda che tipo di donna essa sia mai, i casi delle tre mogli si disperdono un poco nell'anneddoto. Ad un certo punto il regista par quasi impastoiato dalla tecnica della « mistery comedy » e si trastulla con effetti a sorpresa, divertentissimi ma non sempre convenienti.

Il film, però, non è tutto qui. In realtà, Mankiewicz non solo non si è lasciato narcotizzare dalla concatenazione esterna dei fatti (nel quale caso avrebbe al massimo realizzato un congegno ben funzionante) ma ha anche saputo padroneggiare piú volte con maestria sicura l'ordito che andava tessendo e infondergli una vivacità di osservazione ed una acutezza psicologica davvero eccellenti. Questi tre ritratti femminili sono assai piacevoli. Vi si scorge l'applicazione di un ingegno ironico e umano che supera il cliscé sentimentale cui ci ha assuefatti la produzione americana, tanto che essi si aggiudicano di diritto un posticino nella galleria degli autentici personaggi cinematografici. Deborah impacciata e timorosa, provinciale nei modi e schietta nell'esprimersi (è ancora una bambina — dirà di lei il marito di Lora) è già tutta nella sequenza di apertura, ma si osservi con quanta esattezza il personaggio venga « lavorato » e rifinito in seguito, dalla sua prima comparsa in società con un abito da sera fuori moda ai convegni con le amiche. Le altre due sono anche piú interessanti. Rita, scrittrice della radio, sta a paco a poco dimenticando che in famiglia esiste un marito — modesto professore che alla aspirazione a uno stipendio decente ha sostituito le gioie spirituali dell'insegnamento — e si lascia mollemente cullare dalla progressiva stupidità verso cui il suo lavoro la spinge, (la satira delle scemenze radiofoniche ha due o tre spunti azzeccatissimi), abbagliata dall'orgoglio di guadagnare sempre di piú e di tenere in pugno i fili della vita domestica. Il terzo personaggio, quello di Lora, è per molti riguardi, la vera rivelazione del film. Sfrontata e indipendente quanto può esserlo una ragazza americano vissuta in miseria che all'improvviso vede il padrone dell'emporio presso cui lavora innamorarsi furiosamente di lei. Lora lo tiene a bada con astuzia, quasi con crudeltà, come se gioisse a vederselo sempre intorno, implorante e corrucciato, piú ancora che non desideri di concludere con il matrimonio un ottimo affare. E, sposatolo per un semplice calcolo e per il gusto di piegare alla sua volontà l'uomo che presume di ottenere tutto con il denaro, si accorge di essersi innamorata di lui proprio nel momento in cui scopre che egli potrebbe essere fuggito con un'altra donna. Tutta questa evoluzione psicologica, della quale non si può dare adesso che una pallida idea, è espressa nitidamente e con non volgare efficacia da una Linda Darnell meno statuaria e impacciata che nei film precedenti. Poco è mancato che Mankiewcz non la trasformi (lei che appena Ford, in una particina di *My Darling Clementine*, era riuscito a utilizzare senza doversene pentire troppo) in un'attrice. Anche gli altri attori appaiono guidati con molta abilità: sopra tutti, Ann Sothern (Rita) e Paul Douglas (il marito di Lora). Quest'ultimo si trova, nella sequenza conclusiva, al centro di un episodio che conferma, oltre che la sua personale di attore, la sensibilità del regista e di questi indica, meglio forse che tutto il resto del film, l'orientamento del gusto e le possibilità che vi sono racchiuse.

La bellezza del diavolo

Origine: Italia - *produzione*: Universalia-Produzione, ENIC, Franco-London Film, 1950 - *produttore*: Salvo D'Angelo - *regia*: René Clair - *soggetto e sceneggiatura*: R. Clair e Armand Salacrou - *fotografia*: Michel Kelber - *scenografia*: Léon Barsacq e Aldo Tomassini - *musica*: Roman Vlad - *attori*: Michel Simon (Faust e Mefisto), Gérard Philipe (Enrico-Faust), Nicole Besnard (Margherita), Simone Valère (la principessa), Carlo Ninchi (il principe), Paolo Stoppa (il capo della polizia), Raymond Cordy (il domestico), Gaston Modot, Gino Saltamerenda, Tullio Carminati, Franco Coop, Mario Gallina, Guglielmo Barnabò, Nerio Bernardi, Claudio Ermelli, Erminio Spalla, O. V. Gentilli Arturo Bragaglia - *titolo della versione francese*: « La beauté du diable ».

Gli uomini moderni non potrebbero credere alle incongruenze e alle approssimazioni di una vecchia favola, la cui prima origine sicura risale al 1587 (*Das Faustbuch,* edito da Johann Spiesz): il loro spirito amante delle realtà concrete e delle verità scientifiche mal avrebbe accettato la paurosa mancanza di logica che presiedette non soltanto alle trascrizioni popolari della leggenda ma anche alle sue elaborazioni « colte », non escluse *The Tragical History of Doctor Faustus* di Cristopher Marlowe e le due parti del *Faust* goethiano. Questo è stato, per ammissione dello stesso Clair, uno dei punti di partenza dell'attuale versione cinematografica della storia dell'« uomo che vendette la propria anima al diavolo ». La mancanza di logica che, piuttosto superficialmente, il regista attribuisce all'origine nordica della leggenda, creò la convinzione che fosse necessario « staccarsi completamente dalla versione di Marlowe o di Goethe per ricostruire la storia secondo sviluppi logici », giacché non si doveva dimenticare che « i popoli latini tengono in gran conto il loro senso logico ». La preoccupazione non tarderà ad apparire quanto meno strana ove si aggiunga che il primo « errore logico » corretto da Clair e da Salacrou per il loro film è quello riguardante la sorte del vecchio Faust, scomparso agli occhi del mondo dopo che Mefisto gli ha donato la giovinezza. Che cosa penserà la gente, di questa scomparsa — si sono chiesti gli sceneggiatori — l'accetterà come cosa naturale o non vorrà invece chiarirne il mistero?

Nasce cosí la prima soluzione « originale » del problema posto dall'antica leggenda: nei panni del professor Faust entrerà lo stesso Mefisto e ne sosterrà la parte dinanzi al mondo, mentre il vero Faust, ora giovane Enrico, potrà vivere liberamente la sua avventura. La logica è salva, ma soltanto in apparenza. Come si può, infatti, guistificare logicamente il finale? Se la « magia » (non parliamo ora del patto, il quale solleverebbe un'altra questione) che ha consentito a Faust di riacquistare la propria giovinezza, è stata miseramente sconfitta dalla ribellione di Margherita, grazie a quale logica può sopravvivere la sua conseguenza, e cioè appunto la persona del giovane Enrico? Chi è Enrico, un uomo nuovo nato dal nulla, o, ancora, Faust? La serie delle domande potrebbe allungarsi all'infinito e tutte resterebbero, a rigor di logica, senza risposta. Naturalmente, la risposta è un'altra, non logica, ma ciò è sufficiente per dimostrare che la preoccupazione « razionale » di Clair e di Salacrou era essa stessa errata, e proprio in base ai motivi per cui era sorta.

La seconda soluzione « originale » è, tematicamente, di assai maggior rilievo. « In tutte le versioni della leggenda — ha dichiarato Clair — la lotta tra il diavolo e l'uomo assetato di potenza e di sapere è brevissima, come si può vedere nelle scene introduttive dei drammi di Marlowe e di Goethe. In tali circostanze, riesce convincente la vittoria di Mefistofele? Faust è un dottissimo intellettuale, insoddisfatto delle discutibili soluzioni offertegli dalla teologia; probabilmente è un ateo spinto a rifugiarsi nella magia perché non crede in Dio. Quando l'esperimento gli riesce e d'un tratto compare il diavolo, egli dovrebbe essere colpito da questa prova dell'esistenza di Dio. Il suo esercitato raziocinio non dovrebbe poter trarre che una sola conclusione da questo fenomeno: può esistere l'Inferno se non esiste il Paradiso? Al contrario, egli accetta le richieste di Mefistofele e dopo un attimo di esitazione firma il patto, non perché costretto ma di sua spontanea volontà ». All'« esercitato raziocinio » di Clair, la « leggerezza » di questa decisione è sembrata mostruosa. Salacrou, per parte sua, oltre a condannare l'illogicità della firma del patto secondo le versioni tradizionali, ha spinto piú innanzi il suo « buon senso » di uomo moderno, preoccupandosi delle esigenze peculiari del mezzo cinematografico: « Con il rigore documentario che esso postula, come convincere il pubblico? Noi l'abbiamo tentato. Ma dall'istante che abbiamo creduto al diavolo, come ammettere che un vecchio scienziato, il quale non può dubitare dell'esistenza del diavolo, accetti di sottoscrivere un contratto che lo precipiterà nell'inferno? Abbiamo cercato di rendere plausibile questo fatto, tenendo conto che il nostro scien-

ziato è intelligentissimo e il nostro diavolo alquanto semplicione ».

Non piú improvvisa e « ingiustificata » sarà la decisione del Faust cinematografico di vendere l'anima al diavolo. La giovinezza egli l'otterrà, all'inizio, senza impegnarsi ma semplicemente sfidando Mefisto a dimostrargli la sua potenza. E Mefisto porrà in atto a poco a poco (e dopo essersi consultato con Lucifero, affinché non appaia che la macchinazione è frutto del suo cervello, e la logica che vuole il diavolo allocco sia rispettata il piú possibile) un piano per perdere Faust: gli darà la ricchezza, la fama, tutti i piaceri della vita — ciò di cui egli non ha mai goduto — e, quando vedrà che se n'è inebriato al punto da non potervi piú rinunciare, lo precipiterà nella miseria. Per riaverli, Faust deve firmare, la tentazione è troppo forte perché le si possa resistere. Il rovello logico degli sceneggiatori è da ritenersi placato.

Non basta questo, però, per comprendere l'atteggiamento di René Clair dinanzi alla leggenda. Accanto al primo, esiste un secondo punto di partenza, che è senza dubbio quello fondamentale, dinanzi a cui l'altro quasi sembrerebbe scomparire. E, di fatto, qui si trova il vero appiglio tematico al quale il regista s'è riferito per esprimere il suo « messaggio », ma proseguendo nell'analisi si vedrà come il primo elemento conservi una propria notevole importanza e si scoprirà quanto profondamente abbia influito anche su questa seconda posizione. In principio, Clair pensava di realizzare una serie di « variazioni » sul tema Faust, dando alla parola il medesimo significato che le attribuiscono i musicisti, ma specificando che si trattava di « *variations* d'une manière, plus ou moins fantaisiste ». Senonché, piú si accostava alla figura e ai problemi di Faust e piú si avvedeva — riferisco le sue parole testuali — che un tema simile non lo si può trattare come si vuole; non solo, ma esso finisce per imporre il proprio stile a quanti si permettono di accostarvisi a loro rischio e pericolo.

Perché, allora, un nuovo *Faust?* E' semplice: « Faust — spiega ancora Clair — personifica il desiderio del sapere e il desiderio della potenza (che ognuno reca in sé, e di cui si vedono le manifestazioni persino nei bambini). Per soddisfare i suoi desideri, Faust vende l'anima al diavolo. E non si può forse dire che, se il diavolo mettesse la posta in gioco, ognuno sarebbe tentato di fare altrettanto, per conoscere ciò che ignora e per avere ciò che non possiede? Alla luce della nostra epoca, il personaggio di Faust stranamente si illumina. La grande corrente intellettuale che spronava gli alchimisti alla ricerca della pietra filosofale e dei segreti della materia è continuata sino ai tempi delle scoperte atomiche. I nostri contemporanei hanno il privilegio di assistere allo strano spettacolo di una umanità che, dopo aver venduto l'anima alla scienza, tenta di impedire la dannazione del mondo verso cui la spingono le sue fatiche. A chi, tuttavia, non piacerebbe pensare che le trappole infernali non sono infallibili, che il diavolo non è forte come si crede, che le sue armi talvolta si ritorcono contro di lui e che egli può anche scomparire, ridicolo e sconfitto, in una grande fiammata? ».

La posizione di Clair esprime, dunque, una chiara speranza nel futuro, la quale acquisterà nel film una coloritura ancor piú definita. Il dubbio che nelle premesse non era stato fugato, lo è invece nel film, con una perentorietà che non lascia equivoci. Questa è la sua versione, la versione che si pretenderebbe moderna, della leggenda. In che cosa differisce dalle versioni tradizionali, e in particolare da quelle di Marlowe e di Goethe che Clair ha mostrato di voler tener presenti come termini di confronto?

Il dottor Faustus di Marlowe è spinto dalla negromanzia ad acquistare immensa potenza: « L'Impero di chi è eccellente in quest'arte si estende fin dove la mente umana si estende. Un mago sapiente è un Dio potente ». Per questo smisurato desiderio, egli si perde e a nulla vale il tardivo pentimento. Chi ha violato la legge divina, chi ha voluto penetrare nel regno dell'inconoscibile per soddisfare il suo orgoglio, non può essere salvato. Il coro commenta la dannazione: « Considerate la sua infernale caduta, e possa

il suo destino diabolico esortare i savi a non sentire che stupore per le cose vietate, il cui mistero trascina gli spiriti ardenti al di là di quel che permetta il potere celeste ». Vicinissimo, anzi praticamente contemporaneo alle origini della leggenda faustiana, il dramma di Marlowe vive di quel clima contraddittorio in cui i fermenti rinascimentali scaturiti dalla riscoperta dei valori dell'individuo si sovrapponevano alle preoccupazioni religiose rese piú acute dalla Riforma. La condanna degli « spiriti ardenti » non poteva non prevalere, per la stessa ragione per cui in tutto il dramma serpeggia un'aspra vena satirica contro la Chiesa di Roma (« Vedrai — dice Mefistofele a Faustus — un branco di frati con la zucca pelata, il cui *summum bonum* è nei godimenti del ventre »).

Prima di Goethe vi fu un altro tentativo « colto » di dar vita alla leggenda. Lo fece Lessing con un *Faust* che non portò mai a compimento, ma il tentativo ha un suo interesse poiché qui, sotto l'influsso dell'illuminismo, la posizione dell'uomo che vende l'anima al diavolo si inverte. Se è vero che « troppo desiderio di sapere è colpa », d'altra parte Dio non può aver dato all'uomo la ragione per renderlo eternamente infelice. Faust è salvo. E salvo è pure il Faust di Goethe. « Merita libertà, merita vita — dice alla fine del suo simbolico viaggio nella seconda parte del dramma — solo colui che la deve conquistare ogni giorno con aspra lotta ». Le sue esperienze non sono state negative, i suoi sforzi « per tendere a quanto v'è di piú alto » non sono stati empi, anche se egli si è macchiato di empietà: « colui che insonne lotta per ascendere, noi lo possiamo salvare. La Grazia del Divino Amore interviene dall'alto in suo favore ». La visione di Goethe — è inutile che qui stiamo a ripeterlo — è amplissima, la piú ampia che mai sia stata inserita nella leggenda faustiana: tutti i maggiori problemi dell'uomo dinanzi a se stesso, dinanzi a Dio, dinanzi al mondo, tutto il complesso di rapporti che legano la sua vita al presente e al passato vi sono trattati e approfonditi, sí che nel *Faust* è possibile scorgere una persuasiva sintesi di un'epoca intera e una tappa basilare dell'evoluzione del pensiero umano. Che Faust sia redento dalla « Grazia del Divino Amore » è giusto e plausibile non in base all'esteriore significato delle azioni che compie ma allo spirito che anima la sua insonne ricerca; perché Faust si salvi lo si capisce non dalle parole risolutive del dramma ma dallo sviluppo della sua personalità a contatto con i problemi che deve via via affrontare e risolvere. Nonostante le debolezze strutturali, palesi in particolar modo nella seconda parte, nonostante le zone d'ombra in cui il tema, e l'azione stessa, restano come appannate da una ispirazione confusa, il cammino di Faust si svolge entro argini sicuri e progredisce rigorosamente sino alla conclusione.

Su quali basi si fonda l'ottimismo clairiano? V'è stato chi — critico marxista militante — ha voluto riconoscerle in una battuta pronunciata da Mefisto quando disperatamente fugge sotto l'incalzare della folla (« L'inferno è meno crudele degli uomini? »), interpretandola nel senso che « il popolo, unendosi, può sconfiggere l'inferno », le forze del male scatenate su questa terra. Ma questa estensione interpretativa attribuisce alla battuta, e al film — per un eccesso di sottigliezza — significati che evidentemente non hanno. La soluzione del problema posto da Clair non si trova nella rivolta del popolo (che, al piú, vuole vendicarsi, istigato in un primo tempo dallo stesso Mefisto, di chi l'ha privato dell'oro: e nel movente è già implicita una condanna di questa azione inconsulta e apertamente grottesca), ma — e non potrebbe essere altrimenti — nella condotta di Enrico-Faust. Questi, esasperato per l'inutilità e lo squallore della sua vita (trascorsa nel vano tentativo di ricavare un frutto dalle ricerche scientifiche), sfida il demonio a dimostrargli di quali imprese egli sia capace, donandogli tutto ciò che non ha mai posseduto: la giovinezza, l'amore, la ricchezza, la potenza. E, se anzitutto per conservare la ricchezza e i piaceri egli acconsentirà a firmare il patto diabolico, sarà poi la potenza quella che piú infiammerà il suo

cuore e lo trascinerà sino alle soglie del delirio.

Un improvviso esitare, quasi un presentimento lo ferma; e, dinanzi alla spaventosa visione del suo avvenire, (ucciderà il principe a tradimento, usurperà il potere e, perseguitato da folli sogni di dominio, scatenerà le forze infernali che ha creato, seminando ovunque la morte; infine si aggirerà, tragicamente solo, fra le rovine) Enrico si ritrae sgomento e ordina a Mefisto di distruggere le macchine che fino allora erano state fonte non solo di potenza ma anche di benessere. L'Inferno è già stato sconfitto, dalla decisione dell'uomo. L'ottimismo nasce dalla possibilità che questa decisione venga esercitata, che la coscienza dell'uomo sappia liberamente imporsi. Ne consegue una generica condanna della scienza e del progresso che, per la sua stessa intransigente enunciazione, rasenta l'assurdo. Concepibile un secolo fa, agli inizi del progresso tecnico, questa rinuncia programmatica alle conquiste scientifiche, oggi fa sorridere, anche se si comprende da quali intenzioni sia stata dettata.

Presentato sotto questo aspetto, anche l'ottimismo si rivela senza costrutto. E' un ottimismo vuoto, che si basa su una ipotetica negazione. In nome di che cosa Faust si ribella? In quale modo supera la negazione? Non è chiaro il film in proposito. Faust vuol salvare l'umanità dagli orrori del progresso (e, subordinatamente, dagli orrori della follia politica, del mito del « capo »: riaffiorano alcuni spunti di *Le dernier miliardaire*) ma non sa redimere se stesso, la sua anima di uomo moderno. Non ha alcun principio morale in cui rifugiarsi, alcuna fede che possa confortarlo (trascinato da Margherita dinanzi a un'immagine sacra, fugge poiché crede che la sua voce non sarà ascoltata). Attende la salvezza dagli altri, e da Margherita infatti sarà salvato. Anche il Faust goethiano era salvato, ma la « Grazia del Divino Amore » scendeva su di lui perché egli aveva lottato per rendersene degno, e non per essersi semplicemente ritratto dalla via del peccato. Le circostanze sono profondamente diverse, e Clair neppure illumina il motivo della redenzione. Essa avviene perché la purezza, l'abnegazione, l'istinto di Margherita hanno ragione dell'ingenuo tranello tesole da Mefisto. « Il diavolo scompare, ridicolo e sconfitto, in una grande fiammata », il cielo si rischiara, simboliche statue di angeli annunciano al mondo la ritrovata pace. « La felicità dipende da te », aveva altra volta ammonito Mefisto, e Enrico ora fa tesoro di queste parole accettando la lezione che Margherita gli ha dato. La soluzione ha il tono dell'idillio: questo presunto Faust moderno non ha alcun ideale, né per sé né per gli altri, e sceglie una piccola felicità personale, lontano dal mondo. Fugge.

Non so se sia ancora il caso di parlare di ottimismo. Certo sí che Clair sconta — non solo con la mediocrità della sua tesi ma anche con la incertezza dell'espressione — l'errore di aver dato una interpretazione freddamente razionale alla leggenda faustiana. Neppure un tema come questo finisce per imporre — al contrario di quanto crede il regista — il proprio stile a coloro che ardiscono accostarvisi. Questa convinzione poteva essere, per Clair, un alibi o una specie di sicurezza fatta apposta per tranquillizzarlo sui gravi rischi che correva. Ma si è ingannato, giacché è stato il suo stile (o la sua mancanza di stile nell'ambisioso confronto con questa materia) ad imporsi sul tema, come era del resto prevedibile e necessario. La « logicizzazione » della leggenda non ha permesso a Clair di creare un nuovo Faust, un Faust moderno (che il film sia ambientato in un immaginario staterello italiano agli inizi dell'Ottocento non ha alcun peso e il regista è il primo, sotto tale punto di vista, a non attribuirgliene) o, semmai, gli ha permesso di crearne uno assai piccolo, quasi insignificante.

C'è realmente da domandarsi quale differenza passi fra la *La bellezza del diavolo* e quelle « variations d'une manière plus ou moins fantaisiste » cui egli sarebbe stato costretto a rinunciare. Tanto piú che di queste « variazioni », intese addirittura in un senso letterale (il riferimento al termine musicale è spesso fuori luogo), ve ne sono parecchie, e con un po' di pazienza si potrebbero elencare. La beffa a Me-

fisto, per esempio, ha le sue radici nell'atto quinto della seconda parte del *Faust* goethiano, e la « diavoleria » inventata da Clair — spiritosissima peraltro e meritevole di essere sviluppata oltre gli stretti limiti in cui è contenuta nella parte finale del film — non è altro che una « variazione » in chiave dichiaratamente comica della situazione di Mefistofele nel dramma (si ricordi il suo ridicolo lamento: « Ma sono tanti, purtroppo, al giorno d'oggi, i mezzi per carpire a noi demoni le anime defunte »). Ancora: il taglio sulla mano di Enrico quando si appresta a firmare, che nella forma riproduce un segno premonitore già visto da Margherita su quella stessa palma, ricorda chiaramente la scritta, altrettanto ammonitrice, che compare sul braccio del Faustus marlowiano nell'istante della firma. E cosí via.

Razionalizzata al massimo, attraverso queste « variations », la leggenda è ridotta a modeste proporzioni, ne esce come immiserita e involgarita. Con Marlowe e con Goethe aveva assunto un respiro universale. Le è stato tolto « quel » respiro, senza sostituirgliene un altro. Le si è sostituito invece un piccolo mondo banalmente antiscientifico, in cui risuona la protesta di un uomo intimorito dalle cose troppo grandi. Faust trema dinanzi al sapere, trema per un'ansia apparentemente nobile ma sostanzialmente meschina. Per fornire, a quest'ansia, un sostegno filosofico, Salacrou è ricorso a qualche frammento di esistenzialismo, e non è stato nemmeno abbastanza accorto da non travisarlo. Sbaglia a mio avviso quel critico (piú su citato) che ha voluto scorgere una ispirazione populista nella *Bellezza del diavolo*, quando pensa che la battuta di Mefisto (« L'inferno è meno crudele degli uomini? ») sia una risposta all'aforisma di Sartre: « L'Enfer, c'est les autres » e ne costituisca un superamento nel senso da lui accennato. Quella battuta è sul medesimo piano degli altri « luoghi comuni esistenzialisti » che il personaggio ripete, ed è anzi la diretta eco, ed ha lo stesso valore, di una precedente risposta di Mefisto a una domanda di Faust: « L'inferno è su questa terra: è la miseria, la solitudine, la cattiveria degli altri ».

Con *Le silence est d'or*, Clair aveva limpidamente posto fine a un ciclo della sua opera, e tanta era, appunto, la forza conclusiva e « sintetizzante » del film che quell'esperienza (considerata come il risultato ultimo delle esperienze particolari fatte negli anni trascorsi) appariva ormai irrepetibile. A pochi artisti si è presentata cosí imperiosamente la necessità di rinnovarsi, di iniziare un nuovo ciclo creativo, e Clair non si è sottratto all'impegno. Senonché *La bellezza del diavolo* non segna l'inizio di un nuovo ciclo creativo, ma di una vera e propria crisi, piú grave di quella del periodo americano. La strada ora imboccata da Clair è un vicolo scuro senza uscite: vi domina un intellettualismo arido e privo di vibrazioni umane, che si risolve in giochi d'artificio, in sofismi e contraddizioni, in espedienti umoristici troppo calcolati per essere almeno piacevoli. Non ci stupisce di sentire in questo film la musica di Roman Vlad, che è di sapiente fattura cerebrale, poiché altra musica non si potrebbe immaginare piú connaturata alla « logica » della leggenda clairiana. Né ci stupisce la gonfiezza un poco presuntuosa e di cattivo gusto della scenografia, perché questa è un'altra prova dell'incapacità del regista a fondere sul piano estetico gli elementi della composizione, e della sua necessità di agire razionalmente, per puro calcolo mentale, nei vari settori in cui l'opera si articola, onde estrarne il massimo di efficacia. E il calcolo, naturalmente, doveva riuscire errato. Considerazioni analoghe andrebbero fatte per le acrobazie luministiche e gli « effetti magici » che accompagnano molta parte dell'azione di Mefisto, ma giunti a questo punto è francamente inutile insistere. L'analisi della *Bellezza del diavolo* non ne guadagnerebbe piú nulla.

Patto col diavolo

Origine: Italia - *produzione*: E.N.I.C. 1949 - *produttore*: Albert Salvatori - *regía*: Luigi Chiarini - *soggetto*: Corrado Alvaro - *sceneggiatura*: C. Alvaro, L. Chiarini, Mario Serandrei, Sergio Amidei e Suso Cecchi D'Amico - *fotografia*: Carlo Montuori -

scenografia: Guido Fiorini - *musica*: Achille Longo - *costumi*: Maria De Matteis - *attori*: Isa Miranda, Eduard Cianelli, Jacques François, Ave Ninchi, Camillo Pilotto, Umberto Spadaro, Ann Vernon, Checco Rissone, Luigi Tosi, Annibale Betrone, Guido Celano, Fiore Davanzati, Lamberto Picasso, Nico Pepe, Oreste Fares, Alfredo Robert.

Molti giudizi su *Patto col diavolo* (e parlo soltanto dei giudizi dettati da onestà critica) appaiono irrimediabilmente viziati dalla facile condiscendenza al luogo comune. Di questo film si è discusso troppo, e disordinatamente, tanto che riesce malagevole, a distanza di tempo, sgombrare il terreno dalle erbacce che lo infestano. In sostanza l'opinione comune appare sintetizzata in alcuni periodi d'un capitolo sul « cinema italiano del dopoguerra », pubblicato da *Sequenze*, che non sarà fuor di luogo riferire integralmente. « La puntuale cultura cinematografica, e non solo cinematografica di Luigi Chiarini — si legge in quel capitolo — controlla troppo la regía e non lascia scampo a nessuna di quelle assurde impennate che sono proprie del creatore. Ogni sequenza, ogni inquadratura è troppo freddamente impostata, sulla scorta di una rigidità piú critica che creativa, e il film, nel suo complesso, risulta privo di sensibilità, meccanico, ed eccessivamente perfetto. Però intendiamoci, rilievi simili, è soltanto possibile farli su un film eccezionale, che non può essere trascurato data la sua personalità e che pretende, in modo assoluto, in sede critica, un metro elevato e non alla portata di tutti. Alcune sequenze, come quella iniziale, sono di una rara potenza e si sviluppano con un ritmo rigorosamente visivo, creando, senza indugio, una atmosfera ben definita. L'opera di Luigi Chiarini resta, comunque, su una posizione di punta nella eterogenea produzione cinematografica italiana del dopoguerra ».

Che cosa significa controllare troppo la regía, e che cosa significa che ogni sequenza è impostata sulla scorta di una rigidità piú critica che creativa? Non significa nulla. Un giudizio di tale genere non è un giudizio, è la ripetizione di un equivoco che impedisce qualsiasi esame obbiettivo della materia di *Patto col diavolo*. Si ragiona pressappoco cosí: Luigi Chiarini è un teorico del cinema che nei suoi libri ha lucidamente risolto, sulla base di una concezione estetica coerente, i problemi piú importanti del film come opera d'arte ed ha perciò dato prova, nei confronti di questi problemi, d'un acume critico indiscutibile. Per conseguenza, i suoi film non possono non essere impregnati di questo atteggiamento che con la creazione vera e propria non ha molti punti di contatto.

« Controllare troppo la regía » equivarrebbe, dunque, a porsi in una strana posizione di indifferenza verso il film, quasi che fosse possibile comporre un racconto cinematografico ed esserne allo stesso tempo estraneo. Ma il controllo della regía non può, evidentemente, mai essere troppo o troppo poco, poiché l'autore impegna nella sua opera tutto se stesso, e questa totalità di partecipazione creativa non è condizionata da restrizioni di quantità. Controllo può, semmai, essere sinonimo di autocritica, ma neppure l'autocritica esula dal processo creativo, ne costituisce anzi uno dei componenti essenziali. E le cosiddette « impennate che sono proprie del creatore » non debbono essere giudicate come movimenti assurdi, sfuggiti a un ipotetico controllo critico, perché nell'opera d'arte assurdità e controllo sono, in fondo, termini senza senso. Tutto può essere, contemporaneamente, assurdo e controllato, a seconda dell'umore di chi osserva l'opera, e con questo metro non è nemmeno pensabile un'indagine critica.

Maggiori probabilità di cogliere nel segno parrebbe avere l'esame di quella che nei riguardi di Chiarini si suole da parecchio tempo chiamare « calligrafia ». Fu relativamente facile parlarne al tempo della *Via delle cinque lune* e della *Bella addormentata*, e il rilievo non era del tutto fuori posto, allora. Ma risolve poco anche il concetto della calligrafia, troppo vago per poter spiegare la personalità di un regista. Anche qui, tirate accuratamente le somme, si scopre la persistenza (anzi, in questo caso, la nascita) del

luogo comune di cui si diceva piú sopra e del semplicistico ragionamento sulla teoria e la creazione. Se per la *Via delle cinque lune* si poteva sostenere che la calligrafia era fine a se stessa, per *La bella addormentata* il discorso andava in molte parti rovesciato: l'assillo formale sottintendeva, o anche soltanto preludeva ad una precisa esigenza tematica, continuamente presente nel film. Dire che quelle due opere (e, in particolare, a mio avviso, la seconda) facevano parte di una tendenza di avanguardia in seno al cinema italiano d'anteguerra, può essere esatto soltanto se si attribuisce alla cosiddetta calligrafia una funzione in un certo modo rivelatrice di un mondo non chiuso nella contemplazione dei fronzoli stilistici. Altrimenti, l'*avanguardia* di quei film sarebbe stata ben poca cosa, e il concetto tornerebbe a girare a vuoto, intorno al solito equivoco della posizione teorica di Chiarini.

Non essendo esaurienti le due spiegazioni che comunemente si dànno, diversa e meno superficiale è la linea direttrice che dev'essere cercata nell'opera del regista. E per scoprirla non sarà inutile ritornare su un motivo polemico contingente che Chiarini ha illustrato in un editoriale di *Bianco e Nero* (e si vedrà come da questo particolare si potrà risalire ad una posizione generale trasferibile anche sul piano creativo): « Il neorealismo è *un* fatto dell'arte del film, ma non è tutto *il* film... Non tutti sentono quella polemica, non tutti sono portati a muoversi dentro i suoi limiti, non tutti si ispirano a quel particolare mondo che è il suo tipico mondo. Per questi artisti, che hanno altro temperamento, altre origini, altro stile, altra estetica, la legge è evidentemente un'altra ed è legge corrispondente alla loro interpretazione del fatto filmico, alla loro maniera di concepire e di esprimersi, cioè è una legge propria, egualmente legittima sul piano dell'arte e censurabile soltanto in base ai risultati estetici maggiori o minori che sa raggiungere ».

Ora, se *Patto col diavolo* è nato con la funzione esplicita di opporre al neorealismo inteso come fatto d'arte (si osservi: non al neorealismo come maniera, come derivazione programmatica da un fatto d'arte) un'altra posizione che giustifichi la possibilità di costruire un film esteticamente accettabile, non sarebbe logico credere che questo fenomeno accadesse di punto in bianco, per una sollecitazione momentanea o per un semplice capriccio. L'analisi dei precedenti sta ad affermare il contrario, poiché già nella *Bella addormentata* lo sforzo del regista s'indirizzava, attraverso le esperienze calligrafiche di valore secondario, verso una forma d'arte di carattere meno immediato e istintivo di quella che poteva trovarsi allora in *Quattro passi fra le nuvole* di Blasetti o in *Uomini sul fondo* di De Robertis. La calligrafia, intesa nel senso in cui l'intese Chiarini, non era soltanto una esigenza culturale ma anche un desiderio di raggiungere (e di suscitare) l'emozione estetica mediante un linguaggio allusivo, volto a ricreare ambiente e personaggi con un procedimento di lenta e accurata elaborazione dei dati materiali, con una costante ricerca di un « effetto » complessivo che non si esaurisse nei singoli momenti dell'opera ma che da questi momenti ricavasse il necessario per precisarsi meglio e per acquistare una propria validità. Nella *Bella addormentata* si ebbero risultati convincenti ed a tale proposito mi sembra notevole il divario tra questo film e *Via delle cinque lune*.

Su questa stessa strada si è posto Chiarini per *Patto col diavolo,* non senza tener conto delle mutate condizioni in cui si svolgeva il nuovo lavoro, per cui si può dire che la polemica contro il neorealismo è servita a chiarire quanto restava di oscuro e di incerto nelle sue intenzioni. La sequenza d'apertura di *Patto col diavolo* vale assai piú come presupposto per definire un'atmosfera e per stabilire l'importanza determinante degli elementi naturali (il paeseggio « vive » prima ancora che ci si accorga della vita degli uomini dentro di esso, ma quale sarà il carattere di questa vita già lo si intuisce) che non per porre le basi del dramma. L'azione — si comprende — dovrà essere regolata da questo clima di solenne compostezza e dovrà mirare a tradurlo in termini umani, in modo che fra uomo e ambiente si crei un significativo rap-

porto di necessità: il conflitto fra i ricchi e i poveri nasce sotto il segno d'una natura aspra e selvaggia che non sembrerebbe consentire una diversa soluzione. E, infatti, non la consente, ma non possiede peraltro la forza bastevole a imporre la « sua » soluzione, che è soluzione tragica e disperata. Il rapporto fra uomo e ambiente, che avrebbe dovuto essere impostato e risolto con una esattezza rigorosa, stenta a delinearsi, ed emerge solo a tratti dalla materia narrativa svolta nel film. Difetto, questo, non imputabile — come altri vorrebbe — alla staticità psicologica dei personaggi, ma alla lacunosa giustificazione della presenza di questi personaggi nell'ambiente scelto. Non risponde al vero l'affermazione che il conflitto non si sviluppi e non si concluda secondo una necessaria progressione psicologica; è piuttosto vero il contrario, nel senso che proprio la (comprensibile) preoccupazione di evitare la staticità di cui s'è detto ha impedito di inserire adeguatamente — secondo le premesse — l'uomo nella natura e la natura nell'uomo. Il linguaggio da allusivo come avrebbe dovuto essere si fa talvolta minutamente analitico, troppo concedendo allo scrupolo delle osservazioni particolari (senza, con questo, rifugiarsi nella cosiddetta calligrafia, in *Patto col diavolo* superata), e non soddisfa che in parte le esigenze del fondamentale rapporto da istituire. Cosí, l'amore tra i figli delle due famiglie antagoniste in alcuni punti si isola in se stesso e insiste su schermaglie dialogiche non opportune né risolutive; cosí, d'altro canto, i fattori ambientali risentono degli squilibri dell'azione e cedono, in certe pause del racconto, alle lusinghe del suggestivo folclore calabrese (nel ballo all'aperto, per esempio, e nel corteo nuziale). L'inserzione del « coro » nello sviluppo del dramma appare, perciò, forzata e, qualche volta, dannosa al dramma stesso.

Pur essendo, sul piano assoluto dei risultati raggiunti, inferiore a *La bella addormentata* (che rimane, a tutt'oggi, il migliore film di Luigi Chiarini), *Patto col diavolo* rappresenta un progresso sostanziale nel quadro complessivo dell'opera del regista. Il suo atteggiamento è, dopo questo film, piú facilmente individuabile, e può essere senz'altro accolto alla luce delle affermazioni che Chiarini stesso fece e sulla linea lungo la quale il suo credo estetico tende all'espressione compiuta. Annullato il sospetto di un'esperienza calligrafica fine a se stessa, illuminata meglio di quanto prima non fosse la materia piú congeniale all'animo del regista, *Patto col diavolo* potrà costituire una premessa per il lavoro ancora da compiere. Per quanto non riuscito nel senso che Chiarini si proponeva, il film già mostra la possibile soluzione dei problemi espressivi che questa tendenza comporta. Primo fra tutti, quello della recitazione, che è forse il piú arduo. Gli attori qui sono stati nettamente inferiori al loro compito e non hanno saputo adeguarsi (chi per mancanza di forze proprie e sufficienti, chi per palese incomprensione) al tono che si voleva imprimere al film: la contenutezza cui hanno cercato di ispirarsi, li soffoca e a tratti li svuota d'ogni capacità d'emozione. Dietro ogni espressione sfocata si intuisce quale avrebbe dovuto essere la espressione giusta, quella cui il regista mirava, e si indovina perché proprio a quella, e in quel modo, egli vi mirasse.

Berliner Ballade

(*Ballata berlinese*) - *origine*: Germania - *produzione*: Comoedia, 1949 - *produttore*: Günter Neumann - *regia*: Robert Adolf Stemmle - *fotografia*: Georg Krause - *musica*: Werner Eisbrenner - *scenografia*: Gabriel Pellon - *attori*: Gert Froebe (Otto Normalverbraucher), Tatjana Sais (Ida Halle), Ute Sielisch (Eva Wandel), Aribert Wäscher (Anton Zeithammer), O. E. Hasse (il reazionario), Hans Deppe (Emil Lemke), Warner Oelschläger (colui che sragiona), Erwin Biegel (il signore della Pretura), Herbert Weissbach (il cliente della « Amor Zentrale »), Rita Paul (la cantante del cabaret), Karl Schönböck (il radiocronista), Eduard Wenk (il capo-operaio), Herbert Hübner (Bollmann, oratore politico), Alfred Schieske (Schneidewind, oratore politico), Eric Ode (il narratore).

Non credo che, in Germania, *Berliner Ballade* abbia ottenuto il successo di ilarità che il regista si riprometteva. Ed è evidente perché. Ma neppure l'effetto opposto, che pure si poteva temere, immagino sia stato ottenuto. Questo film non ha angosciato i tedeschi, mettendoli di fronte con tanta spudorata brutalità alle rovine materiali e spirituali che la guerra ha lasciato nel loro paese; piuttosto, li ha riempiti di nuova presunzione e di insofferenza per ciò che è la Germania d'oggi. L'equivoco sotto cui si nasconde *Berliner Ballade* (l'« innocenza » del tedesco medio travolto da una forza che egli non poteva controllare) è cosí trasparente da non ingannare nessuno e sa di forzatura in quanto chi ha realizzato il film mostra di essere il primo a non crederci. Non ci crede ma tenta in ogni modo di far apparire il contrario, ed è proprio qui che l'opera di Stemmle può acquistare, agli occhi di un osservatore spassionato, un valore indicativo non disprezzabile. Il significato manifesto della tesi, racchiuso essenzialmente nella sequenza finale, contrasta con il significato recondito, l'autentico, che si insinua, starei per dire, in ogni inquadratura, in ogni battuta, in ogni canzoncina, in ogni scherzo. Questo rovesciamento di valori, per cui l'eroismo del tedesco medio prende l'aspetto di un canagliesco qualunquismo che rappresenta la perfetta antitesi razionale del mondo ieri scomparso, non è credibile perché non rispetta nessuna delle qualità profonde — né le buone né le cattive — dell'animo di un popolo. Otto Normalverbraucher non è in realtà il nuovo tedesco medio del dopoguerra, colpito dalle condizioni del suo paese ma non tanto da dimenticare le proprie personali condizioni, è al piú un'assurda proposta, fatta sapendo di essere sul terreno dell'assurdità.

Di qui il tono del film, volutamente grottesco, caricato, paradossale, di qui le oscillazioni tra la farsa e il sadico compiacimento per il macabro che riportano a galla, in un clima del tutto inadatto, vecchie inclinazioni del cinema tedesco del primo dopoguerra. Si vorrebbe far credere a una sorta di superiore noncuranza che avrebbe guidato la realizzazione, quasi che l'unico assillo del regista fosse stato quello di imbastire uno scherzo senza conseguenze; ma la presunta noncuranza si rivela fin dal primo momento un preciso e cocciuto impegno di capovolgere la assurda impostazione e di far emergere la tesi vera del film. La polemica contro le potenze di occupazione, accennata all'inizio nelle visioni della contadina che sconsiglia Otto di ritornare a Berlino, sviluppata nei discorsi dei due uomini politici e messa perfettamente a fuoco nella parodia delle assemblee dei vincitori, è lungi dall'avere quella sfumatura di critica maliziosa e penetrante che la potrebbe rendere efficace. Tanta è invece la pesantezza del tono che la polemica si risolve, non a caso, in una presa di posizione assolutistica. Di conseguenza, il sermoncino finale dinanzi alla bara vuota di Otto (si noti con quanta soddisfazione qui si riprendano e si riassumano i motivi macabri del film) suona inatteso e superfluo, sebbene Stemmle abbia formalmente costruito il film per giungere a tale risultato. Il contrasto fra le due tesi appare evidentissimo nella mielata e romanticheggiante soluzione: Otto e la ragazza corrono incontro alla loro nuova vita, dimenticando tutto ciò che li circonda. Ma intorno a loro il mondo è pieno di rovine, di case sventrate che attendono di essere ricostruite perché ci si possa vivere decentemente. Stemmle propone di accettare questa soluzione provvisoria. Le rovine restano dove sono, la Germania resta com'è. Il film è narrato retrospettivamente, dall'alto di una età dell'oro del duemila: « ieri — si dice — la Germania era cosí, straziata e occupata dagli stranieri, oggi è di nuovo fiorente. E lo è grazie al programmatico ottimismo di Otto, il tedesco medio di ieri, che decise di ergersi contro tutti e contro la mala sorte ». In nome di che cosa? In nome di nulla, o per essere piú esatti, in nome di se stesso. Fra l'Otto di *Berliner Ballade* e la Germania (domani) ricostruita resta questo grosso punto interrogativo. Stemmle non si pronuncia.

Se non fosse oppresso da troppe intenzioni, sottintesi, frecciate polemiche, il film potrebbe anche essere gradevole, almeno in alcune parti. Ma

come scindere i due piani su cui è stato impostato, come ridere quando l'umorismo ha il peso di una mazzata vibrata tutt'altro che per scherzo, come accettare liberamente l'invenzione fantastica (di seconda e di terza mano) quando il significato che vi è implicito ne distrugge il valore e il divertimento? L'ipotesi è stata fatta per assurdo, come lo sono tutte le ipotesi di questo genere: anche qui, come sempre, il film non può essere considerato da un solo punto di vista.

Battleground

(*Bastogne*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Metro Goldwyn Mayer, 1949) - *produttore*: Dore Shary - *regía*: William A. Wellman - *soggetto e sceneggiatura*: Robert Pirosh - *fotografia*: Paul C. Vogel - *scenografia*: Cedric Gibbons e Hans Peters - *musica*: Lennie Hayton - *consulenza tecnica*: Lt. Col. H.W.O. Kinnard - *attori*: Van Johnson (Hollei), John Hodiak (Jarvess), George Murphy (« papà » Stazak), Ricardo Montalban (Rodriguez), Marshall Thompson (Layton), Bruce Cowling (Walowicz), Denise Darcel (Denise), Jerome Courtland (Abner Spudler), Don Taylor (Standiferd), James Whitmore (sergente maggiore Kinnie), Douglas Fowley (Kipp Kippton), Leon Ames (il cappellano), Guy Anderson (Hansan), Richard Jaeckell (Bettis), Jim Arness (Gaby), Scotty Beckett (William J. Hooper), Thomas E. Breen (il dottore), Brett King (tenente Teiss).

Tanto *The Story of G. I. Joe* (« I forzati della gloria ») quanto *Battleground* (film girati a quattro anni di distanza l'uno dall'altro) derivano la loro azione da un servizio giornalistico o rielaborano fatti realmente accaduti e raccontati da uomini che vi parteciparono: il primo si basa su un libro di un popolare corrispondente di guerra americano, Ernie Pyle, il secondo su un soggetto di Robert Pirosh, combattente a Bastogne, nei luoghi stessi in cui il film è ambientato. Da questa affinità fondamentale, altre minori discendono: entrambi i film, per esempio, hanno per protagonisti reparti di fanteria (la trentaseiesima divisione del Texas il primo, la centunesima divisione aviotrasportata il secondo) e fanno perno sulle avventure di un piccolo gruppo di uomini: avventure che sintetizzano e tentano di lumeggiare da un punto di vista umano, possibilmente antiretorico e scevro di eroismo programmatico, le esperienze dei piú umili protagonisti dell'ultima guerra, della maggioranza cioè dei combattenti.

L'atteggiamento di Wellman ha una importanza particolare, anche se non possiede carattere di originalità, ciò che è tipico della figura di questo regista. Si tratta, naturalmente, di una posizione che investe lo stato d'animo del combattente americano, ché altri furono, pur nel quadro della guerra comune, i problemi dei combattenti inglesi, o di quelli russi, o, se vogliamo, dei soldati e dei partigiani italiani o francesi. Ma è proprio da questa definizione « nazionale » del problema che scaturiscono gli elementi per una valutazione piú generale (generale, si noti, non generica) del fenomeno guerra, delle reazioni degli uomini ad esso, della loro capacità di comprenderlo e di adattarvisi. In questi film non si parla (o si parla poco) delle ragioni del conflitto, e si cerca piuttosto di suggerirle attraverso il significato degli episodi e il comportamento dei personaggi: ciò rappresenta un risultato considerevole per *The Story of G. I. Joe,* girato quando la guerra era entrata nella fase culminante (quando la atmosfera era surriscaldata e riusciva difficile sottrarsi agli effetti della passione collettiva), mentre costituisce poco piú che una prerogativa normale e, direi, doverosa per *Battleground.* Per quanto, poi, la superiorità del primo film rispetto al secondo non vada oltre questo semplice dato di fatto, e scompaia addirittura allorché si entra nel merito del giudizio, poiché non vi è dubbio che il secondo segna — sul piano del valore narrativo — un progresso rispetto al primo.

Quanto detto non basta tuttavia a chiarire la genesi di *Battleground.* Nel cinema americano si nota un risveglio di interesse per la guerra. Nessuno, mi pare, s'è chiesto i motivi di questo « ritorno », apparentemente cosí poco spiegabile. Ora, in *Battleground,* credo

se ne possa trovare uno. Una volta sola Wellman indulge a una affermazione ideologica diretta, e ciò avviene allorché un cappellano militare, accennando alle ragioni della guerra dinanzi ai soldati che si apprestano a sostenere il combattimento decisivo, parla di « superstato » e di « superideologia » contro i quali ogni uomo dovrà *sempre* ribellarsi per difendere la propria libertà. Non è inopportuno ricordare che Wellman diresse due anni prima *The Iron Courtain* (« Il sipario di ferro »), e non sembra troppo arrischiata l'ipotesi che vi sia nel cinema americano la tendenza a dare una indiretta risposta a certi film sovietici come *La questione russa* di Mikhail Romm e *Incontro sull'Elba* di Grigori Aleksandrov. Sarebbe, del resto, interessante, un raffronto tra i film di guerra (o ispirati, o influenzati dalla guerra) usciti non solo dai cinema americano e russo, ma anche da quelli di altri paesi, come l'Italia, la Francia, la Gran Bretagna. E, nell'ambito di ogni singola produzione, sarebbe pure interessante ricercare l'evoluzione dell'atteggiamento ideologico nei riguardi del problema, in modo da scoprire (cosí come si può fare per *The Story of G. I. Joe* e *Battleground*) le differenze fra — proponiamo solo un esempio — *Arcobaleno* e *Gli indomiti* di Donskoi, o *La grande svolta* di Ermler, e *La battaglia di Stalingrado* di Petrov.

In *Battleground* è rimasta parte dello spirito che aveva informato l'opera del giornalista Pyle e il film tratto da uno dei suoi libri. Terminata la campagna di Francia, Pyle decise di rinunciare alle corrispondenze di guerra: « Tutto a un tratto — scrisse — mi è sembrato che se avessi sentito un altro colpo o visto un altro morto sarei andato fuori di me. Sono arrivato al punto di credere che nessun ideale valga la morte di un altro uomo, di uno soltanto ». Ma l'attimo di sconforto fu superato, e il giornalita ripartí per il fronte del Pacifico, dove avrebbe trovato la morte scrivendo: « Mi dispiace tornarci e darei qualunque cosa per non andare, ma sento di non avere scelta. Ci sono stato per molto tempo e so di avere un po' di responsabilità, un dovere verso i soldati. Mi piace vivere: ho molto da vivere e da divertirmi ». Lo sconforto, in *Battleground,* si trasforma nella paura ossessiva che invade la recluta al giungere al fronte e si riflette nel pessimismo degli uomini accerchiati a Bastogne. Questi uomini, del resto, sentono anch'essi di non avere scelta: molti di loro attendevano il permesso di fare una scappata a Parigi quando giunse l'ordine di trasferirsi in Belgio, e difendere un importante nodo stradale investito dall'offensica che i tedeschi avevano scatenato nelle Ardenne. In questo senso del dovere, accettato mugugnando e protestando poiché non c'è scelta, si possono appunto trovare gli elementi per una valutazione piú generale del fenomena guerra di cui si parlava piú avanti. La coerenza registica di Wellman è notevole, l'adesione al tema nasce da una sincerità interpretativa non viziata da atteggiamenti preconcetti. Wellman inoltre sa fare accorto uso del materiale visivo e sonoro, e trarne effetti degni di molta attenzione (da citare, fra gli altri, la gioia del soldato californiano alla vista della neve e l'imprudenza che gli costerà la vita, le scarpe di Abner Spudler che dorme scalzo, la dentiera di Klipp). Certo, questi elementi, che contribuiscono fortemente alla definizione psicologica dei personaggi e dànno al film un'impronta di inconsueta dignità, valgono come accenni, come intuizioni da concretare nell'ambito piú vasto di una valutazione umana e sociale della guerra. Valutazione alla quale nuoce, innanzitutto, la canzonatura del nemico, di cui si afferra immediatamente l'assurdità pensando alla situazione in cui si trovavano allora gli americani, accerchiati e ridotti a mal partito dall'offensiva di von Rundsted. La falsa rappresentazione del nemico è, del resto, un retaggio abbastanza significativo dei film di guerra prodotti durante il conflitto. La realtà presentata da *Battleground* non può non avere un aspetto limitato, mancando a confronto quel combattente americano (o essendo, quel che è peggio, ridicolmente travisati) la figura e le ragioni del nemico.

L'« apoteosi » finale, inoltre, nascondeva una trappola di cui Wellman non s'è accorto, e che è pure, per parte, significativa. Giacché la formidabile of-

fensiva aerea e terrestre che gli americani scatenano non appena torna il bel tempo contraddice con il senso implicito in tutto il film e suggerisce la impressione che la vittoria sia stata ottenuta grazie alla strapotenza dei mezzi impiegati e non al valore dei combattenti.

Domenica d'agosto

Origine: Italia - *Produzione*: Colonna Film, 1949 - *produttore*: Sergio Amidei - *regía*: Luciano Emmer - *soggetto*: Sergio Amidei - *sceneggiatura*: Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi e Cesare Zavattini *fotografia*: Domenico Scala e Leonida Barboni - *musica*: Roman Vlad - *attori*: Anna Baldini, Vera Carmi, Emilio Cigoli, Andrea Compagnoni, Anna Di Leo, Franco Interlenghi, Salvo Libassi, Elvy Lissiak, Massimo Serato, Pina Malgarini, Marcello Mastroianni, Anna Medici, Fernando Milani, Ione Morino, Ave Ninchi, Nora Sangro, Corrado Verga e Mario Vitale.

Dopo Fernando Cerchio, Giovanni Paolucci e alcuni altri, è la volta di Luciano Emmer, che passa dal documentario al film a soggetto con *Domenica d'agosto*. I documentaristi (e, in specie, i documentaristi italiani) sono fra tutti i cineasti che affrontano la regía del film a soggetto gli assertori piú rigorosi del valore e dell'importanza del linguaggio cinematografico. I propositi di Emmer, in particolare, non avrebbero potuto essere piú seri e meditati: « Di solito — egli disse in un'intervista — cerchiamo i temi dei film in fatti veramente successi; ma io mi sono reso conto che mai come adesso è importante per il cinema interessarsi delle cose che possono succedere. La realtà è nel divenire; la verità non sta negli schemi preordinati ma nella continua mutevolezza. Questa è l'unica strada che abbia oggi il cinema per essere autentico, per rispondere alle esigenze del nostro tempo ». E aggiunse: « Per questo abbiamo iniziato il film con una sceneggiatura di massima che si è andata arricchendo durante la lavorazione con l'inclusione di fatti e di personaggi che si sono presentati via via; alcuni di questi (e sono in tutto 102) assolutamente inimmaginabili ».

Emmer, dunque, non si è avvicinato alla regía del film a soggetto per tentare una nuova strada (dopo il relativo esaurimento della sua esperienza di documentarista, giunta quasi al punto morto, oltre il quale anche la preoccupazione formalistica minaccia di cadere nell'inutile), ma per scoprire fin dall'inizio una base sicura e rinvenire, con essa, un accento personale. Nel caso di *Domenica d'agosto,* la « realtà nel divenire », la « verità nella mutevolezza » dovrebbero essere costituite da quel mondo accaldato, vociante, estremamente confuso che nasce e vive per un giorno, nelle domeniche di estate, sulla spiaggia di Ostia. Nessuno schema preordinato, poiché nulla si può preordinare con una materia cosí instabile e fluttuante, ma una osservazione sempre aderente, la piú libera e sciolta possibile e in grado quindi di cogliere — attraverso la sua stessa capricciosa mutevolezza — un'immagine viva di quel mondo in continuo movimento. D'accordo: nessuna preordinazione, per dar valore di autenticità al mondo da trasferire sullo schermo. Parrebbe quasi una poetica, e volendo si potrebbe sostenere che lo sia. Eppure, a guardare meglio, non sembra trattarsi altro che di un metodo di lavoro. Ogni regista, quando abbia una coscienza sicura della propria attività, ne possiede uno. Si potrà tutt'al piú aggiungere, che questo metodo risente direttamente dell'influenza di Rossellini. E con ciò? Siamo forse alla presenza di una via per raggiungere l'autenticità? O, addirittura, dell'unica via? O ancora, per essere piú precisi, basta questo per raggiungerla?

E' chiaro che no. Qui siamo piuttosto alla presenza dell'ennesima variazione dell'equivoco fondamentale sul neorealismo. Che sia Emmer, adesso, a cadervi, dimostra quanto sottile e insidioso è questo equivoco. *Domenica d'agosto* segue passo passo, con una indagine minuziosa e attenta, un certo numero di personaggi che affollano la spiaggia di Ostia, li segue in tutti i loro gesti, quasi che l'obiettivo sia incollato loro addosso, in un movimento paziente e instancabile. La realtà nel

divenire? Sembrerebbe, ma non è cosí. I gesti, le espressioni, le piccole avventure restano sempre fuori dei personaggi, li sfiorano ma non li interessano, contengono al piú una realtà fisica, immediata, disordinata. Ogni gesto, ogni espressione, ogni avventura muta e si trasforma, passa in un'altra, poi in un'altra ancora, e cosí via. Senonché la mutevolezza non crea una « verità », ma una pseudoverità, una parvenza senza corpo, una fragile costruzione. Il mondo domenicale di Ostia sfugge sempre dietro le molte avventure, esilissime, insignificanti. Il mondo cercato da Emmer non esiste. L'autenticità resta allo stadio di aspirazione.

Nulla è stato preordinato. Nulla o pochissimo. Gli schemi, i troppo facili schemi (e per un mondo come questo, la memoria ne avrebbe potuti suggerire molti) sono stati messi da parte. Gesto coraggioso, di cui va dato atto a Emmer. Ma gesto *insufficiente* per dare un'ossatura a un film, ad un'azione e a dei personaggi. L'osservazione non ha alcun significato, e si rivela inutile, se non contiene in sé la possibilità di interpretare ciò che cade entro il suo raggio visivo, nel momento stesso in cui vi cade. La realtà di *Domenica d'agosto* è stata sí vista, e scrutata meticolosamente, ma non interpretata. La personalità del regista non ha agito su di essa. Sta bene non preordinare e non schematizzare, ma occorre che, accanto a tale volontà, esista la possibilità interiore di organizzare la materia quando questa entra nel processo espressivo. Ordine senza schemi, nascente dalla interpretazione diretta del fatto reale, non dalla registrazione (anche accurata) del fatto stesso. Perché altrimenti, nella mutevolezza non si scoprirà mai alcuna verità, e nella realtà neppure un gesto — per quanto semplice, per quanto umano ed « espressivo » — sarà autentico.

Aux yeux du souvenir

(*Con gli occhi del ricordo*) - *origine*: Francia - *produzione*: Pathé-Consortium - *produttore*: J. Bercholtz - *regia*: Jean Delannoy - *soggetto e sceneggiatura*: Georges Neveux e Henri Jeanson - *dialoghi*: Henri Jeanson - *fotografia*: Robert Lefebvre - *musica*: Georges Auric - *scenografia*: René Renoux - *attori*: Michèle Morgan (Claire), Jean Marais (Jacques), Jean Chevrier (Pierre), Robert Murzeau (Paul), Colette Mars (Marinier).

Di Jean Delannoy conosciamo abbastanza per poterne tracciare un ritratto soddisfacente. Formalmente corretto, spesso addirittura raffinato e incline alle preziosità, questo regista è fra i meno convincenti del cinema francese. Ambiziosissimo peraltro, ha dato in alcune opere la prova della sua incapacità ad afferrare (o anche soltanto a sfiorare) il significato essenziale di qualsiasi situazione umana. La sua ispirazione — se di ispirazione è lecito parlare — resta al di qua del nucleo del personaggio e del centro vitale della azione drammatica, sicché l'uno e l'altro mantengono sempre un non so che di gonfiato, di insincero, di inaccettabile. Fra lui ed i suoi personaggi sta il diaframma della letteratura: letteratura sovente discutibile per se stessa e comunque sempre intesa nell'accezione piú deteriore. La collaborazione con Jean Cocteau in *L'éternel retour* costituí per Delannoy un'esperienza a suo modo importante e gettò le basi di uno sviluppo su binari obbligati. La letteratura ha a poco a poco acquistato la funzione di elemento di compenso, è divenuta, in altre parole, atta a surrogare la povertà umana della materia cinematografica. *Aux yeux du souvenir,* nato da un soggetto del commediografo Neveux e dello scenarista Jeanson, non contraddice alla regola, anche se qui si avverte uno sforzo per sottrarsi ad essa. Ma Delannoy ha scelto male il terreno su cui tentare un film antiletterario o, almeno, un film libero dall'influenza diretta della letteratura, ed è incautamente precipitato in un altro e piú pericoloso eccesso. E, se nei film precedenti, l'intonazione letteraria aveva pur sempre una patina di rispettabilità, qui — per volerla evitare — ci si è ridotti al livello dei sottoprodotti della cosiddetta letteratura amena. In *Aux yeux du souvenir* si assiste cosí al penoso tentativo di « nobilitare » e di idealizzare un gruppo di personaggi stereotipati con

una serie di effetti psicologici di (supposta) alta levatura.

Il dramma della *hostess* innamorata e dell'aviatore scanzonato e indifferente (siamo nel regno della piú consunta e « popolarizzata » tematica amorosa: Liala è il termine di confronto letterario che meglio si adatta a *Aux yeux du souvenir*) si dilata e si complica in un'azione che ha, esteriormente, una considerevole forza dinamica. La sproporzione fra i due elementi cresce a mano a mano che il film si sviluppa e rasenta, nel finale, i confini del grottesco: infatti la novelletta si conclude — com'è inevitabile in questa infima zona della narrativa letteraria e cinematografica — con un atto eroico del protagonista che scioglie il nodo della vicenda.

I personaggi (e gli attori nei personaggi) si prendono molto sul serio, persuasi come sono d'essere coinvolti in un profondo « conflitto di anime »: segno non dubbio, questo, della loro natura. Qualcosa di simile accade, ma con minore presunzione, in alcuni film di Jean Negulesco (*Humoresque*, per esempio). L'attrice è conscia della « grande parte » che sta recitando, e si impegna o fondo, sicché quella di Michèle Morgan risulta in un certo senso (come quella di Joan Crawford in *Humoresque*) una notevole interpretazione, con numerosi pezzi di bravura: una sorta di esibizionismo, che il regista stesso favorisce e sottolinea con ogni mezzo.

Unfaithfully Yours

(*Infedelmente tua*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: 20th Century Fox, 1948-49 - *produttore*: Preston Sturges - *regia*: Preston Sturges - *soggetto e sceneggiatura*: P. Sturges - *fotografia*: Victor Milner - *musica*: brani sinfonici di Gioacchino Rossini, Richard Wagner e Peter Iljic Ciaikovski, *elaborati da* Alfred Newman - *scenografia*: Thomas Little e Paul S. Fox - *attori*: Rex Harrison (Sir Alfred De Carter), Linda Darnell (Defne De Carter), Kurt Kreuger (Tony, segretario di Alfred), Barbara Lawrence (Barbara, sorella di Dafne), Rudy Vallée (Augusto, marito di Barbara), Lionel Stander (Hugo, il « manager » di Alfred), Edgar Kennedy (Sweeney, direttore dell'ufficio investigativo).

Sturges potrebbe essere l'esponente di una nuova specie di avanguardia cinematografica, ricca di facili effetti, di esteriorità, di variazioni su luoghi comuni. Luoghi comuni di generi disparati, che vanno dalla psicologia alla critica sociale. Molto probabilmente Sturges ritiene d'essere un rivoluzionario, e tale certo lo considerano i produttori hollywoodiani. Ma le sue « rivoluzioni » non dovrebbero spaventare (ed esaltare) nessuno, ché, in realtà, a Sturges difettano la forza e la consapevolezza del vero rivoluzionario. L'estetica non soffrirà perturbamenti per causa sua, come non ne soffrirà la società in cui agiscono i suoi personaggi. Su acque appena increspate da una brezza lieve si muovono, un poco sussultando, le navicelle che egli costruisce: di struttura troppo fragile, sotto fasciame, murate e castelli appariscenti, non sono adatte ad affrontare non dico le tempeste ma neppure il mare aperto.

Nello studio del musicista inglese Alfred De Carter, protagonista di questo *Unfaithfully Yours*, è appeso uno dei quadri piú bislacchi e melanconici di Salvador Dali, avanguardista in ritardi e ai suoi tempi (nei tempi in cui queste divagazioni avevano ancora un senso) autore di film surrealisti. Il quadro s'intitola, se non sbaglio, « L'incubo di Hitler » e rappresenta un enorme piatto sul quale pende un telefono nero, da cui sta per staccarsi una goccia d'acqua; nel piatto, un ombrello chiuso e un piccolissimo ritratto di Chamberlain. Sturges ama queste cose, e se ne compiace. La sua maniera è fatta di tanti simili colpi a effetto, di capovolgimenti cervellotici di situazioni consuete, di insistenze non necessarie sui particolari stravaganti, di movimenti quasi gratuiti. Nei *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*) ve n'erano a profusione, di questi elementi « anormali », di queste studiatissime sfasature, e si cominciava dal titolo, contraffazione dei *Gulliver's Travels*, per finire negli orrori del bagno penale. Il regista Sullivan litigava con i produttori e abbandonava gli *studi* per cercare la « vera vita » e la realtà che Hollywood

non conosce. Grazioso pensiero, e audacissimo. Troppo smaccatamente audace perché si potesse far credito al regista. S'è visto come andò a finire: in un ritorno all'ovile, dopo aver « scoperto » una realtà piú di maniera di quella dichiaratamente artefatta dei teatri di posa, e con una professione di fede che meglio non potrebbe definire la personalità di Sturges. « Da questo momento — concludeva Sullivan-Sturges — dedicherò la mia vita a consolare, con il riso, la povera gente ».

Sturges è un uomo in buona fede, senza dubbio. « Rivoluzionario », polemista, « censore » in buona fede. Si affida ad una vena di malizioso umore che spesso si sovrappone, annebbiandole, alle sue intenzioni e sbocca nella mossa e scapigliata rappresentazione di un mondo comico da prendesi a sé, e accettabile nei suoi limiti. I risultati migliori sono, naturalmente questi, sia che li si voglia isolare dalle opere di maggiore impegno (i *Sullivan's Travels*) sia che li si possa cogliere senza grosse manomissioni nei film piú liberi e lineari, come appunto in *Unfaithfully Yours*.

La trovata che dà fiato all'organismo di questo film e che, pur costringendolo in una precisa e prevedibile contrapposizione di effetti, lo fornisce della massima possibile scioltezza di movimento, reca tutti i segni della fantasia inventiva. Una fantasia non eccezionale, ma pur sempre apprezzabile. Dirigendo tre diversi brani musicali (Rossini, Wagner, Ciaikovski), il maestro Alfred De Carter escogita tre soluzioni per l'angoscioso problema che egli ha da affrontare dopo il supposto adulterio della moglie. La musica di Rossini gli suggerisce una complicata e diabolica vendetta, quella di Wagner il perdono e la rinuncia, quella di Ciaikovski un tragico duello con l'amante. Ai tre piani immaginati corrisponde la loro messa in atto: nel passaggio dall'allucinazione alla realtà, i fatti si deformano, attingendo spesso ai valori di una comicità fra le piú genuine che ci abbia dato la « comedy » del cinema sonoro americano. A tratti si raggiunge addirittura la violenza fisica delle farse dei piú estrosi comici del « muto » (si tenga in mente, soprattutto, l'armeggio affannoso del maestro intorno al complicato apparecchio di incisione fonografica), ed è già questo un merito non indifferente. Del resto, sarebbe vano cercare altro, in *Unfaithfully Yours*.

Le musiche che evocano le tre « soluzioni », e che ne sottolineano i passaggi nella prima e nella seconda fase, non sono piú che un pretesto. Ad esse se ne potrebbero sostituire diverse altre, con molta facilità. Nella seconda parte del gioco, comunque, quando Sir Alfred tenta l'attuazione di ciò che ha immaginato, il richiamo puntuale ai temi sinfonici non ha quasi piú ragione di esistere, tanto immediata e autonoma si svolge l'azione. Ciò che potrebbe dimostrare la sostanziale meccanicità del procedimento narrativo adottato da Sturges. Ma ha poca importanza un rilievo simile, già scontato in partenza. L'impalcatura del film non avrebbe potuto sostenersi altrimenti: con Sturges è sempre cosí, anche se egli non se ne avvede. Il che però, nel caso specifico di *Unfaithfully Yours*, non sminuisce l'efficacia di alcune situazioni comiche accentrate — come s'è detto — intorno al motivo conduttore della seconda parte. Va aggiunto che a questo risultato contribuisce in misura spiccatissima l'eccellente direzione degli attori, come del resto è ovvio.

Fernaldo di Giammatteo

Rassegna della stampa

Un diario del dott. Goebbels

Il Nazismo e il cinema

Dopo gli elementi di giudizio dati dalle opposte parti per la storia del pensiero e della politica del nazismo nei riguardi del cinema, appare ora il piú importante dei documenti: un estratto dal diario del dott. Goebbels, il quale fu uno dei teorici del pensiero nazista ed il politico del cinema del Reich. In queste note, che ci giungono tradotte dall'inglese L. Lochner, direttamente dall'originale scritto da Goebbels di proprio pugno, si rivela non soltanto la impressionante politica estera cinematografica di Berlino, con gravissimi retroscena riguardanti il cinema dell'Italia fascista, ma anche, e soprattutto, la psicologia del dittatore nazista del cinema: c'è tutta la filosofia del nazismo, in queste note piene di gelido cinismo, di aberrazioni spaventevoli, di contrasti patologici tra una lucidità di indagine realistica ed un mistico fanatismo, il quale finisce col tradire la follía. Le ultime righe sono terribili. Il diario è stato pubblicato a Londra dalla Hamish Hamilton Ltd. *e un estratto è apparso su « Sight and Sound »* di agosto.

22 gennaio 1942: « La produzione cinematografica germanica procede in una maniera incredibile, nonostante la guerra. Che idea, la mia, di impadronirmi del cinema per il Reich, anni fa! Sarebbe terribile se i grossi profitti che se ne ricavano andassero ad altri... Ho visto il nuovo film di propaganda americano, *The Foreign Correspondent*: un film di prim'ordine, che fa molto colpo per la sua vicenda poliziesca, e che, senza dubbio, farà una certa impressione sulle masse dei paesi neutrali e nemici. E' significativo che tale film, decisamente anti-tedesco, abbia potuto circolare per mesi in Svezia. Gli svedesi, e gli svizzeri, scherzano col fuoco: speriamo che si brucino le dita prima della fine della guerra.

6 febbraio '42: « Ho dato un'occhiata a un film italiano con Gigli: un film che è da proibire, tanto è infimo come qualità. Gli italiani non solo non fanno niente in guerra ma fanno sempre meno anche nel campo dell'arte. C'è quasi da concludere che il fascismo ha avuto per la vita creativa degli italiani l'effetto della sterelizzazione. Non c'è nulla, decisamente, come il nazionalsocialismo: esso penetra fino alle radici, diventa un modo di vita, è cosí drammatico e cosí bello: mentre il fascismo è solo una cosa superficiale. E' spiacevole ma bisogna dirlo chiaro ».

18 febbraio '42: « Ho visto il film ebraico polacco *Dybuk*, un film di propaganda giudaica. Vedendolo mi sono tanto piú convinto che la razza ebraica è la piú pericolosa della terra, e che con essa non si deve avere pietà. Quella gentaglia va eliminata, distrutta. Se non lo faremo, non daremo la pace al mondo... ».

20 febbraio '42: « Gli italiani continuano a crearci delle difficoltà. Adesso stanno tentando di accaparrarsi il nuovo centro di produzione cinematografica di Bucarest, che doveva essere nostro. Naturamente lo tentano con mezzi pietosi, però vogliono a tutti i costi

tener le mani su quella torta. Ma c'è poco da fare, per ora... ».

21 marzo '42: « Ho visionato il film bolscevico *Suvarov*. E' un film nazionalistico, nel quale i bolscevichi tentano di stabilire un legame tra la Russia di oggi e la vecchia eroica storia patria. Certi passaggi sono d'una ingenuità puerile: altri sono d'una straordinaria vitalità. Ci sono grandi possibilità latenti nei russi: se arriveranno veramente ad organizzarsi in un grande blocco diverranno il piú tremendo dei pericoli per l'Europa. Bisogna prevenirlo, e lo stiamo tentando noi con la nostra azione militare in corso. Dio ci faccia vincere!... ».

23 aprile '42: « L'incasso dei film italiani in Germania supera quello dei film tedeschi in Italia: e il fatto ci crea delle complicazioni di valuta. La UFA ha preparato un nuovo piano per le esportazioni, che farà gradualmente cadere sotto le nostre mani tutte le esportazioni italiane in Europa. Spero che gli italiani ci caschino... ».

24 aprile '42: « Con tutti i nostri produttori ho visionato il *technicolor* musicale americano *Swanee River*, che mi ha suggerito con i suoi temi di folklore e d'arte popolare alcune osservazioni. Noi tedeschi siamo vincolati da troppe tradizioni, da troppi timori reverenziali, e non osiamo, a differenza di quello che fanno gli americani da maestri, di vestire il nostro patrimonio culturale in abiti moderni. Se no resta roba da museo, e non serve al Partito. Tutto da rifare, in questo campo... ».

13-15-19 maggio '42: « Ho dato una occhiata al film francese *Annette et la dame blonde*, pieno di leggerezza e di eleganza. Dovremo stare attenti alla Francia, per non trovarci di fronte un nuovo cinema d'arte francese, creato proprio sotto di noi, che ci farebbe una concorrenza alquanto seria sul mercato europeo. Debbo vedere di far assorbire uno ad uno i migliori artisti francesi dal cinema germanico... Mi hanno fatto vedere uno dei film prodotti dalla nostra Continental-Gesellschaft a Parigi: un film su Berlioz, eccellente, che è tutta una fanfara nazionalistica. Non posso farlo proiettare in pubblico, e mi fa rabbia il fatto che proprio sotto i nostri organi a Parigi mostrino ai francesi come si possa far propaganda nazionalista con i film. Questa è mancanza di senso politico, tipicamente tedesca. Ho dato direttive immediate perché in Francia si facciano soltanto film leggeri, stupidi, mediocri: basteranno a soddisfare i francesi, il cui nazionalismo non dev'essere per nessuna ragione coltivato da noi. Bisogna che noi tedeschi ci rendiamo conto che è necessario acquistare una visione internazionale dei problemi: noi non abbiamo ancora una sufficiente esperienza politica... Dobbiamo fare come gli americani sul loro continente, diventando la potenza cinematografica dominante in Europa: le altre produzioni debbono essere soltanto di portata locale, e deve essere nostro obiettivo costante quello di impedire, per quanto è possibile, la formazione di ogni nuova industria cinematografica nazionale, e di attrarre a Berlino, a Vienna e a Monaco, tutti i migliori artisti e tecnici esteri. I dirigenti del nostro cinema si sono resi conto della saggezza di questa mia direttiva politica, e la seguiranno ».

4 marzo '43: « Ho visto un film di propaganda bolscevica, *Un giorno nell'Unione Sovietica*. Questo film è uno strumento d'agitazione di primissimo ordine, sebbene naturalmente, tutti quelli che sanno come stanno realmente le cose possono contraddire quella propaganda. Farà effetto, nei paesi neutrali e nemici. Dobbiamo fare molta attenzione al bolscevismo: la Russia non è uno stato borghese, bensí uno stato proletario e giudaico, e un giorno può travolgere tutti se non si fa ogni sforzo per impedirlo. Il nostro *slogan* deve essere: « Guerra totale, imperativo del giorno »!

5 marzo '43: « Ho distribuito alcune medaglie assegnate dal Fuhrer ad eminenti uomini del cinema nazionale: ho tenuto segreti fino all'ultimo i nomi, e questo ha fatto loro un grande effetto, nel vedersi premiare. Ho presenziato poi a una riunione dei dirigenti della UFA e di eminenti registi e artisti: erano tutti felicissimi perché mi sono seduto a parlare con loro per quasi un'ora. E' tutta gente trattabile, compresi gli intellettuali: basta che io faccia vedere che mi interesso di loro. Certo bisognerebbe farsi in centomila...

Come si fa!?... Sfortunatamente anche io sono una sola persona!... ».

15 maggio '43: « Rosenberg mi ha scritto una lettera con delle violente critiche sulla nostra produzione. Potrei rispondergli con delle critiche ben piú dure sulla situazione all'Est: ma non lo faccio, perché di tutta la questione non mi importa piú nulla. Rosenberg però si occupi di altri problemi, invece di criticare i nostri film che vanno male... ».

19 maggio '43: « Un film hollywoodiano sulla Russia, *Missione a Mosca,* dal diario di Davies, ha fatto scalpore negli Stati Uniti. Parla dell'amicizia russo-americana sostenendola di una maniera cosí equivoca che darà luogo certamente a proteste negli stessi Stati Uniti... ».

17 novembre '43: « Abbiamo negoziato con i rappresentanti italiani a Venezia, per le relazioni cinematografiche italo-tedesche. I fascisti italiani stanno facendo i piani per una nuova produzione cinematografica a Venezia: evidentemente non hanno imparato nulla, e invece di combattere pensano alle stupidaggini. Se noi fossimo in una situazione disperata come la loro faremmo qualcosa d'altro, e non stabilimenti cinematografici. Una cosa comunque è certa: film italiani in Germania non ne entrano... ».

29 novembre '43: « E' stupefacente, dopo le terribili giornate e le massacranti nottate della settimana scorsa, vedere la gente affollarsi nei cinema. Il popolo vuole ricrearsi, vuole un nutrimento per la propria anima... ».

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734